ЛИТЕРАТУРНАЯ МАТРИЦА

Учебник, написанный писателями

2 ТОМ

ЛИМБУС ПРЕСС
Санкт-Петербург
Москва

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Современные писатели и поэты размышляют о русских классиках, чьи произведения входят в школьную программу по литературе.

Издание предназначено для старшеклассников, студентов вузов, а также для всех, кто интересуется классической и современной русской литературой.

- ЛИТЕРАТУРНАЯ МАТРИЦА
  -
  - Аркадий Драгомощенко
  - Александр Кабаков
  - Наталия Курчатова
  - Роман Сенчин
  - Дмитрий Быков
  - Всеволод Емелин
  - Владимир Тучков
  - Максим Кантор АПОСТОЛ РЕВОЛЮЦИИ
  - Герман Садулаев
  - Мария Степанова
  - Дмитрий Воденников
  - Алла Горбунова
  - Светлана Бодрунова
  - Ксения Букша
  - Ольга Славникова
  - Павел Крусанов
  - Сергей Гандлевский
  - Максим Кантор
  - Александр Етоев
  - Владимир Шаров
  - Александр Мелихов
  - Евгений Мякишев
  - Сергей Завьялов
  - Андрей Рубанов
  - Александр Терехов
  - Никита Елисеев ОБ АВТОРАХ ЭТОЙ КНИГИ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5

- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49

- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93

- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137

- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181

- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225

- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269

- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313

- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357

- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401

- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445

- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472

ЛИТЕРАТУРНАЯ МАТРИЦА
ТОМ 2

ЛИТЕРАТУРНАЯ МАТРИЦА
УЧЕБНИК, НАПИСАННЫЙ ПИСАТЕЛЯМИ
В двух томах
ТОМ 2

ЛИМБУС ПРЕСС
Санкт-Петербург Москва

При участии Филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета

Аркадий Драгомощенко
ОДНА-ЕДИНСТВЕННАЯ НИТЬ КОВРА
Антон Павлович Чехов (1860–1904)

Ранней весной 1985 года мне довелось попасть на спектакль Питера Брука[1] в Бруклинской академии музыки[2]. Шел «Вишневый сад». Пьеса, которая, несомненно, уступает в популярности «Чайке», «Дяде Ване» или «Трем сестрам», что отчасти всегда придавало ей ореол загадочности, — и здесь следует добавить, что в бытность студентом театроведческого факультета я однажды вознамерился писать курсовую работу о драматургии Чехова, и по сию пору досконально помню, каким в итоге непреодолимым препятствием оказался именно «Вишневый сад». Известное высказывание Чехова о повешенном на стену в первом акте «ружье»[3], которому должно выстрелить в последнем, неизъяснимым образом никак не «срабатывало» в отношении пьесы «Вишневый сад»- Даже для неискушенного читателя это произведение являет собой нечто вроде целого пантеона никогда не паливших «ружей». Более того, порой в некоторых еретических умах возникает гипотеза, что в некоем «там», в цветущем пространстве чеховского сада вообще нет последнего акта…

Задача драматургического анализа (полагаю, на театроведческих факультетах таковая дисциплина существует и поныне) заключается в том, чтобы скрупулезно реконструировать все причинно-следственные связи, прояснить мотивации действующих лиц (проще говоря — их микробиографии) и на этой основе в итоге сплести ткань возможного их взаимодействия, а затем и представления в целом.

Во всяком случае, подобной «дорожной карты» требуют основы метода Станиславского[4] — и для ее построения необходимо ориентироваться в синтаксисе обстоятельств, управляющих поведением персонажей.

Осмелюсь предположить, что Станиславскому (как, впрочем, и мне в пору писания той курсовой работы) было неведомо замечание Владимира Набокова касательно того, что сакраментальное условие о «ружье» существенно для *хороших* писателей, но отнюдь не для *гениальных,* к каковым принадлежал Чехов[5].

Постановка Питера Брука поразила: чеховская пьеса как бы «о разорении прошлого, терзаниях, наступлении хищного века» или же «о времени, переменах, о безрассудстве *и* ускользающем

счастье» (список интерпретаций достаточно длинен, однако — не бесконечен) была выставлена в «коврах».

Появляясь на сцене, каждый из персонажей раскатывал собственный ковер. Ковры играли роль задников и кулис, ковры использовались в качестве выгородок, разделявших зеркало сцены в тех или иных эпизодах. Ковры разнились в цвете и узоре. Иногда образовывали зыбкие лабиринты.

Метафора, к которой обратился Брук, намеренно очевидна: ковер в своих символических смыслах чрезвычайно многослоен.

Прежде всего, ковер — это сплетение, образ *единства различий.* У суфиев, мусульманских мистиков, есть бейт (то есть двустишие, содержащее законченную мысль, своего рода сентенцию), в котором говорится о тех, кто «принял одну-единственную нить за целый ковер». Это можно понять как предостережение одновременно и от иллюзии усмотреть полноту там, где ее нет, и от желания лицезреть целостность, не обращая внимания на отдельные детали.

Кроме того, образ ковра адекватен фигуре сада — цветущей сложности перехода, трансформации.

Ведь недаром «ковер-самолет» играет столь значительную роль в древнейших представлениях о связанности мира живых и мира мертвых, реальности и сновидения — представлениях, благополучно перелетевших впоследствии в волшебные сказки детства, чтобы учить воображение не только уноситься, но и соединять несоединяемое, попирая правила гравитации, пространства, времени…

Так ведь театр и есть магическая машина такого перемещения/смещения (изменения мест, точек зрения, самого зрения…) — не удивительно, что Брук с присущей ему проницательностью предпочел для чеховской пьесы именно подобную зримую метафору.

Наконец, раз уж мы упомянули о «ружьях» — так ведь они обыкновенно размещались как раз на настенных коврах, становясь, таким образом, частью декорации, бутафорским реквизитом, в результате чего лишались способности выполнять утилитарную функцию. Но и это еще не все…

Кроме сценографии, в спектакле Брука поразительное впечатление производила еще и речь (ее интонации, мелодика) игравших на сцене.

Актеры едва ли не кричали, неумеренно при этом жестикулируя, словно выступали в площадном балагане. Шарлотта действительно показывала самые что ни есть настоящие фокусы, вплоть до пожирания огненных языков пламени, как если бы балансировала на проволоке commedia

dell'arte[6]: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. (…) Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не знаю… (…) Ничего не знаю».

А из глубин памяти отчетливо всплывали слова Мережковского, некогда казавшиеся мне весьма точными: «Чехов никогда не возвышает голоса. Ни одного лишнего, громкого слова. Он говорит о самом святом и страшном так же просто, как о самом обыкновенном, житейском; о любви и о смерти — так же спокойно, как о лучшем способе „закусывать рюмку водки соленым рыжиком“. Он всегда спокоен, или всегда кажется спокойным. Чем внутри взволнованнее, тем снаружи спокойнее; чем сильнее чувство, тем тише слова»[7].

Впрочем, в антракте, выйдя с сигаретой на воздух, я подумал было, что знаю, почему актеры «кричат»: постановка Брука словно бы стремилась разодрать ткань пьесы, сплетенную Чеховым из пауз[8], тихих истерик в семейных рамах, сомнамбулических реплик, словом — «простой неаффектированной речи». Затем я подумал, что интонация играющих является сложноподчиненной системой жестов, не столько обслуживающей мысль, сколько создающей эту мысль, и тотчас поймал себя на том, что как бы скороговоркой произношу про себя хорошо известную сцену из второго действия:

Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары…

Гаев. Вот железную дорогу построили, и стало удобно. Съездили в город и позавтракали… желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию…

Любовь Андреевна. Успеешь.

Лопахин. Только одно слово! *(Умоляюще.)* Дайте же мне ответ!

Гаев *(зевая)*. Кого?

Любовь Андреевна *(глядит в свое портмоне.)* Вчера было много денег, а сегодня совсем мало…

Допустим, следуя предположению А. П. Скафтымова, одного из лучших исследователей творчества Чехова, что в этом месте пьесы диалог «непрерывно рвется, ломается и путается в каких-то, видимо, совсем посторонних и ненужных мелочах»[9]. И что каждый говорит о своем, и это его «свое» оказывается недоступным для прочих. Проще говоря — каждый, будучи глухим, говорит будто с глухим. Буквально и просто понятая режиссером «разорванность», эдакая прореха на ковре,

возникновение которой лишает взгляд созерцающего возможности пристально, стежок за стежком, исследовать рисунок ткани? Или, напротив, иной способ взаимосвязей, *иная* логика — логика *для других?*.

Ведь каждый из них — и Лопахин, и Гаев, и Любовь Андреевна, и остальные — в сущности, говорит в зал, а это изначально полагает, что любой из них реплик всех прочих, кто присутствует на сцене, не только не слышит, но и не должен слышать, ибо даже не предполагает, что к нему кто-то обращается. Каждый из них говорит с *другими.* Со зрителями?

Поль Валери отмечает: «Когда в театре герои пьесы беседуют, они лишь делают вид, что беседуют; на самом деле они отвечают не столько на чужие слова, сколько на ситуацию, что значит на состояние (возможное) зрителя»[10].

Допустим. А для кого, спрашивается, «действующие лица» произносят свои реплики, когда пьеса еще только находится в процессе замысла/сочинения/написания, когда «зрительный зал» или «читатель» есть лишь одна из многих нитей того ковра, который создается в данный момент автором?..

Словом, кто он и каков он, этот *другой!*

Другой — это и некий историк словесности, обнаруживший, к примеру, факт продажи Чеховым в таком-то году имения, после чего новый обладатель вырубил под корень росшие там вишни, и принявший эту одну-единственную нить за целый ковер.

Или же *другой* историк словесности, нашедший в архивах письмо, полученное Чеховым в сентябре 1886 года от соседа Алексея Киселева, владельца перезаложенного имения Бабкино, в котором тот красочно повествует, как заставил жену «писать слезливое письмо пензенской тетушке, выручай, дескать, меня, мужа и детей… Авось сжалится, пришлет не только для уплаты пятисот рублей, но и всем нам на бомбошки»[11]. Согласно версии еще одного почтенного исследователя именно это письмо и «явилось зародышем того семени, из которого позже вырастет „Вишневый сад“, — Гаев просит денег у ярославской тетушки, растратив свое состояние на леденцы»[12]. (Между прочим, впоследствии, окончательно разорившись, Киселев поступил на должность в банке — как и Гаев. Или наоборот — это уж не мне судить.)

Племянница «пензенской тетушки» и жена Алексея Киселева, Мария Владимировна, была известной детской писательницей и хозяйкой салона, в котором часто бывали известные художники, музыканты, актеры.

Ничего удивительного, что, когда в том же 1886 году в «Новом времени» была напечатана повесть Чехова «Тина», номер

журнала с повестью писатель послал М. В. Киселевой. И по истечении дачно-осеннего времени получил от нее ответ.

Что же пишет хозяйка салона и детская писательница? Привожу ее письмо и ответ Чехова (написанный после двухнедельного молчания) в возможно полном объеме, поскольку они являют нам столкновение точек зрения одного (автора) — и *другого* (читателя).

«…Присланный Вами фельетон мне совсем и совсем не нравится, хотя я убеждена, что к моему мнению присоединятся весьма немногие. Написан он хорошо … большая часть публики прочтет с интересом и скажет: „Бойко пишет этот Чехов, молодец!“ Может быть, Вас удовлетворяют … эти отзывы, но мне лично досадно, что писатель *Вашего сорта,* т. е. не обделенный от Бога, — показывает мне только одну „навозную кучу“. — Грязью, негодяями, негодяйками кишит мир, и впечатление, производимое ими, не ново, но зато с какой благодарностью относишься к тому же писателю, который, проводя вас через всю вонь навозной кучи, вдруг вытащит оттуда жемчужное зерно. Вы не близорукий и отлично способны найти это зерно, — зачем же тогда только одна куча? Дайте мне зерно, чтобы в моей памяти стушевалась вся грязь обстановки: от Вас я вправе требовать этого, а *других* (курсив мой. — *А.* Д), не умеющих отстоять и найти человека между четвероногими животными, — я и читать не стану».

Выдержав паузу, Чехов резонно отвечает г-же Киселевой:

«Я не знаю, кто прав: Гомер, Шекспир, Лопе де Вега, вообще древние, не боявшиеся рыться в „навозной куче“, но бывшие гораздо устойчивее нас в нравственном отношении, или же современные писатели, чопорные на бумаге, но холодно-циничные в душе и в жизни? (…) Подобно вопросам о непротивлении злу, свободе воли и проч., этот вопрос может быть решен только в будущем. Мы же можем только упоминать о нем, решать же его — значит выходить из пределов нашей компетенции. Ссылка на Тургенева и Толстого, избегавших „навозную кучу“, не проясняет этого вопроса. Их брезгливость ничего не доказывает; ведь было же раньше них поколение писателей, считавшее грязью не только „негодяев с негодяйками“, но даже и описание мужиков и чиновников ниже титулярного. (…) Что мир „кишит негодяями и негодяйками“, это правда. Человеческая природа несовершенна, а потому странно было бы видеть на земле одних только праведников. Думать же, что на

обязанности литературы лежит выкапывать из кучи негодяев „зерно“, значит отрицать самое литературу. Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная. Суживать ее функции такою специальностью, как добывание „зерен“, так же для нее смертельно, как если бы Вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать грязной коры и пожелтевшей листвы. Я согласен, „зерно“ — хорошая штука, но ведь литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью; взявшись за гуж, он не должен говорить, что не дюж, и, как ему ни жутко, он обязан бороть свою брезгливость, марать свое воображение грязью жизни… (…) Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые».

В этом эпистолярном диалоге речь идет, в сущности, о том, чем должно быть искусство в отличие от других практик: социальных, финансовых, мистических и т. д.

Но для нас сейчас важно обратить внимание вот на что: неожиданно и в какой-то мере благодаря мнению *другою* (в данном случае некой детской писательницы XIX в.) возникает, собственно, ответвление к теме *«другого»*.

Кто такой/такая *«Я»?* Кто есть *«Другой»?* Кем *(Я* или *Другим)* является читатель по отношению к автору?

«Дайте *мне»* то, чего *«от Вас я* вправе требовать», — вот обычная апелляция читателя к автору. *«Я* должен быть объективен. *Я* должен отрешиться от житейской субъективности», — вот столь же обычная позиция автора. Хотя какая уж тут «объективность», если для «я» любого читателя автор, вне всякого сомнения, всегда предстает *Другим*.

В данном контексте Питер Брук интересует нас как еще один из множества читателей пьесы Чехова — откликающийся непосредственно спектаклем (то есть прочтением) на чеховское замечание о методе его собственного письма: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам». (О подобном позднее Осип Мандельштам скажет: «Я мыслю опущенными звеньями…» Недостающими.) Итак: *недостающее*.

«Опущенным звеном», «недостающим субъективным элементом» в пьесе «Вишневый сад» является собственно сад. Традиционно для читателя/зрителя и уж, конечно, режиссера,

«сад» есть landmark, то есть ориентир, «печь», от которой «танцуют» все возможные представления о саде[13].

Сад не менее удобная, нежели ковер, фигура для толкований. Но, как правило, в театральных постановках сад становится либо полем столкновения прошлого и настоящего, либо объектом смутных желаний.

Вот ведь, мы вновь возвращаемся к краю: не «принимай единственную нить за целый ковер». Как же, сколько веревочке не виться… конца не найти. В центре любого ковра, то есть в основе симметрии — смерть, нескончаемо обнаруживающая свое продолжение в жизни или ею же отраженная до ослепления себя самой.

«Я думаю, — пишет о вишневом саде, центральном символе пьесы Чехова, японский исследователь Икэда, — это чистое и невинное прошлое, символически запечатленное в белоснежных лепестках вишни, и одновременно это символ смерти»[14].

А вот Иван Бунин замечает о «Вишневом саде»: «Его (Чехова. —*А. Д.)* „Архиерей“ прошел незамеченным — не то что „Вишневый сад“ с большими бумажными цветами, невероятно густо белеющими за театральными окнами»[15].

И Икэда, и Бунин пересекаются в определенной точке.

Рассказ «Архиерей», законченный в 1901 году, Чехов писал два с половиной года (сравним: рассказ «Егерь» — не самый худший, а по-моему, даже и в числе «лучших», — он написал за час, скрываясь от домашних в купальне). И, как кажется сегодня, «Архиерей» потому создавался автором столь медленно, что «предмет» описания (ощущение ужаса смерти) не был отчетливо возможен в оптике его привычного литературного обихода, несмотря на почти ставшую привычной для Чехова в творчестве позицию отъединения: *«это-не-я, Господи, но-я».*

Итак, «Архиерей»:

«Вечером монахи пели стройно, вдохновенно, служил молодой иеромонах с черной бородой; и преосвященный, слушая про жениха, грядущего в полунощи, и про чертог украшенный, чувствовал не раскаяние в грехах, не скорбь, а душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было. И, быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает! Преосвященный сидел в алтаре, было тут темно. Слезы текли по лицу. Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его

положении, он веровал, но всё же не всё было ясно, чего-то еще *недоставало* (курсив мой. — *А. Д.),* не хотелось умирать; и всё еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует всё та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей.

„Как они сегодня хорошо поют! — думал он, прислушиваясь к пению. — Как хорошо!“»

Что же здесь сказано такого важного? Да все подряд, но паче всего — слова «чего-то еще недоставало». Вот оно, вновь — *недостающее.* Опущенное звено.

Создается впечатление, что причиной множественного непонимания современниками того, что было написано Чеховым, чаще всего становилась именно неспособность их вообразить писателя, который «мыслит опущенными звеньями», и, как следствие, *несхватывание* ими скорости переходов между звеньями оставшимися. Это же касается и чеховского «нулевого письма» — то есть такого литературного стиля, который лишен любых идеологических и литературных кодов, индивидуальных характеристик и представляет собой нехитрую комбинацию речевых штампов и банальностей. И лишь примерно через полвека читатель оказался способен на должное «ускорение» и мог без раздражения прочесть первые фразы романа *другого* писателя (кстати, так или иначе отсылающие к предмету нашего разговора):

«Сегодня умерла мама. А может быть, вчера — не знаю. Я получил из богадельни телеграмму: „Мать *скончалась.* Похороны завтра. Искренне соболезнуем“. Это ничего не говорит — может быть, вчера умерла»[16]. (Ср.: «…я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая… Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не знаю… (…) Ничего не знаю».)

Впрочем, окончание романа в какой-то мере выдает автора как человека, заинтересованного в том, что называется «судьбой», «равнодушием мира»:

«На пороге смерти мама, вероятно, испытывала чувство освобождения и готовности все пережить заново. Никто, никто не имел права плакать над ней. И, как она, я тоже чувствую готовность все пережить заново. Как будто недавнее мое бурное негодование очистило меня от всякой злобы, изгнало надежду и, взирая на это ночное небо, усеянное знаками и звездами, я в первый раз открыл свою душу ласковому равнодушию мира»[17],

— но и эти строки отдаленно напоминают если не непосредственно монологи Раневской, то уж кого-то из «Чайки» — наверняка; напоминают немыслимым, тончайшим взаимопроникновением иронии и патетики, внутреннего и внешнего, значительного и незначительного, «прекрасного» и «безобразного» и т. д.

Мир медленно учился писать так, как то делал Антон Павлович Чехов. Но ведь все-таки научился! Словно ловя губами эхо того, что им же самим было уже сказано раньше. М. Бахтин[18], если мне не изменяет память, *говорил:* для *того чтобы* познать собственную культуру, к ней нужно возвращаться из *другой.*

— Отсюда и произрастает приговор В. Набокова: «Человек, предпочитающий Чехову Достоевского или Горького, никогда не сумеет понять сущность русской литературы и русской жизни и, что гораздо важнее, сущность литературного искусства вообще. У русских была игра: делить знакомых на партии сторонников и противников Чехова. Не любивших его считали людьми не того сорта»[19].

(Это, как кто-то сказал (не помню…), что в детстве читают либо «Алису в Стране чудес», либо «Марсианские хроники», и разница между ними — как между холодной овсяной кашей на рассвете в нетопленной комнате и тем, как бежать босиком по траве утром. И там и там — ты один…)

Чтобы не изобретать колеса, я написал одному из, на мой взгляд, самых последовательных[20] писателей сегодняшнего дня — Анатолию Барзаху[21], моему соседу, с которым нас разделяют два «сада» по диагонали — Богословское кладбище и парк Политехнического университета, и в тех садах «электрическая почта» скользит покуда без помех. (В первом из этих садов, кстати, продают фальшивые цветы из крашеной бумаги — аллюзия на упомянутые Буниным «большие бумажные цветы, невероятно густо белеющие» на заднем плане чеховского «Вишневого сада», — которые, будучи положены на надгробия, тотчас теряют *признаки* искусственности и лжи. Ибо только цена смерти за плечами способна искупить фальшь декораций.)

«В чем заключается, — спрашивал я ученого соседа, — тот самый „гуманизм“, о котором, вероятно, все устали не только писать, но и прекратили помнить применительно к слову „Чехов“?», — спрашивал, имея в виду не только цитируемое выше письмо Киселевой.

Ученый сосед напомнил мне о письме Иннокентия Анненского[22] некоей неважной для нас Е. М. Мухиной:

«Любите ли Вы Чехова?.. О, конечно любите… Его нельзя не любить, но что сказать о времени, которое готово назвать Чехова чуть-что не великим? Я перечел опять Чехова… И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника… Ах, цветочки! Ну да, цветочки… А небо? Небо?! Будто Чехов его выдумал. Деткам-то как хорошо играть… песочек, раковинки, ручеечек, бюстик… Сядешь на скамейку — а ведь, действительно, недурно… Что это там вдали?.. Гроза!.. Ах, как это красиво… Что за артист!.. Какая душа!.. Тс… только не душа… души нет… выморочная, бедная душа, ощипанная маргаритка вместо души… Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова. Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского — я не люблю Чехова…»

И сопроводил его собственным комментарием: «Вот так. И что бы, и как бы ни говорили о „недоразумении“, о „своя своих не познаша“[23] — это глубоко продуманная позиция. В сущности, она недалека от знаменитых претензий Скабичевского к Чехову в „безыдейности“, „безыдеальности“[24]. К которым (при всей их примитивности) тоже не следует относиться высокомерно, как к некоей „народнической“, „*добролюбовской*“ отрыжке, как всего лишь к призыву к унылой ангажированности, отрицанию „чистого искусства“. Здесь вскрывается истинный смысл пресловутой „гуманистической направленности“ русской литературы: это грандиозный миф. Этос[25] русской веры, русского искусства — жесток и бесчеловечен (я не придаю этим словам никакого оценочного оттенка): от самосожжений раскольников и „гуманнейшего“ Льва Толстого, в пылу охоты забывающего об истекающей кровью любимой собаке, до изуверски жестоких Сталкера Тарковского или героя Мамонова в „Острове“[26]. Чехов в этом смысле не вписывается в русскую традицию, чужд ей на глубиннейшем уровне. Чехов в русской культуре — страшный *Другой,* подрывающий ее основы. Я не хочу сказать, что он „гуманен“, „человечен“ и т. п. в противоположность Достоевскому и Анненскому, это было бы чересчур примитивно, — но это коренным образом иной подход к миру и к эстетике. Это и не хорошо, и не плохо. Но это надо попытаться понять».

…В памяти бьется строка Игоря Лапинского[27], датированная 1962 годом, — «аист одинокий как Чехов»…

Что ж, продолжим «делить знакомых на сторонников и противников Чехова». Среди собранных Игорем Лосиевским отзывов Анны Ахматовой о Чехове[28] находим:

— слова Ахматовой в записи Анатолия Наймана: «Чехов

противопоказан поэзии (как, впрочем, и она ему). Я не верю людям, которые говорят, что любят и Чехова, и поэзию»;

— воспоминания английского русиста сэра Исайи Берлина: «Ахматова говорила мне, что не может понять этого поклонения Чехову: его вселенная однообразно тускла, никогда не сияет солнце, не сверкают мечи, все покрыто ужасающей серой мглой — чеховский мир — это море слякоти с беспомощно увязшими в ней человеческими существами, это пародия на жизнь»;

— высказывания Ахматовой в записях Н. Роскиной и Н. Ильиной: «Все время жажда жить. Жить, жить, жить! Ну что это такое? Человек вовсе не должен быть одержим идеей жизни, это получается само собой»…

Все время жажда жить?..

Тогда откуда берется рассказ «Казак»? (Не уверен, что он представлен в школьной программе.)

Анекдот едва ли возможно артикулировать детально.

Ну, Пасха там… к празднику, надо понимать, готовятся. Жена главного героя два дня возится у печи. Заутреня (за кадром, но очевидно). Обычные колокола, растворение «блага в воздусях»… Собственно начало: «Арендатор хутора Низы Максим Торчаков, бердянский мещанин, ехал со своей молодой женой из церкви и вез только что освященный кулич. Солнце еще не всходило, но восток уже румянился, золотился. Было тихо…

(…) На что бы он ни взглянул, о чем бы ни подумал, все представлялось ему светлым, радостным и счастливым». Ну, едучи, «по пути забежал в кабак закурить папиросу и выпил стаканчик», отчего «ему стало еще веселее».

Дальше у Чехова возникает то, что я бы назвал «обморочной скороговоркой». Это когда ты видишь до экватора, видишь, с какой скоростью летит зрение к звездам, падая между тем к магме, скорость которой несоизмерима с лучом от звезды[29], но понимаешь, что язык не может принять измерений вообще и потому становится черствым, как позавчерашняя хлебная корка, и, более того, стремится к собственной смерти в описании, где он, язык — ничто… А смерть — это как смотреть в ноги…

«На полдороге к дому, у Кривой Балочки, Торчаков и его жена увидели оседланную лошадь, которая стояла неподвижно и нюхала землю. У самой дороги на кочке сидел рыжий казак и, согнувшись, глядел себе в ноги».

Далее — разговор о том, что казак ехать не в силах, болен. «…Праздник в дороге застал. Не привел Бог доехать». Вот и просит «свяченой пасочки разговеться». Бердянский мещанин вроде бы и не против, но рукой пасху ломать не след, а отрезать

нечем, да и жена говорит, что «резать кулич, не доехав до дому, — грех и не порядок, что все должно иметь свое место и время»… И вообще, «видано ль дело — в степи разговляться»!

Так тому и быть. Прошло. Типа — слили без следа. Но… «Всю дорогу до самого дома он молчал, о чем-то думал и не спускал глаз с черного хвоста лошади. Неизвестно отчего, им овладела скука, и от праздничной радости в груди не осталось ничего, как будто ее и не было».

Дальше был дом, праздник. Но чего-то *недоставало.*

Хозяин напился. Молодая жена увиделась ему недоброй и некрасивой. Утром хотел опохмелиться и снова напился. «С этого и началось расстройство». И пошло-поехало.

С той поры Торчаков, «когда был пьян, то сидел дома и шумел, а трезвый ходил по степи, и ждал, не встретится ли ему казак…»

(Не тот ли это «казак», что повстречался Гоголю в конце его «Сорочинской ярмарки» в виде «музыканта в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами», который одним ударом смычка заставляет зрителей испытать «странное, неизъяснимое чувство» — что «все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие»? Выходит, этого *недоставало* Максиму Горчакову? Без этого, по слову Лиотара[30], «не происходит происходящее, перестает происходить». И единственным ужасом становится отсутствие *другого:* сумерки, одиночество, безъязыкость, не-предметность в прикосновении, наконец — смерть, но не как удар, а как нескончаемое просачивание в поры жизни.)

Такого рода произведения еще недавно назывались «открытыми текстами» — то есть допускающими множественность интерпретаций, каждая из которых безусловно имеет право на существование. И каждая из которых при этом ведет по «одной-единственной нити ковра».

Потому-то и нет для «меня» и для «тебя» одного и того же писателя по имени Чехов. Как, впрочем, и любого иного писателя — если позволено так выразиться об умозрительной фигуре автора вообще.

Пенелопа[31] создавала портрет автора ежеутренне.

Александр Кабаков
ИДЕАЛЬНЫЙ ПИСАТЕЛЬ
Иван Алексеевич Бунин (1870–1953)

В художественной прозе принято, чтобы герои сами себя представляли — поступками, высказываниями, отношением к событиям и к другим персонажам. А если автор дает прямое *описание* (мол, был имярек такой-то и такой-то), то это обычно свидетельствует о слабости дарования его как писателя, вследствие которой он и оказывается неспособен живо *показать* характер. Между тем в биографиях и литературоведческих сочинениях все делается, как правило, наоборот: многое говорится *от автора,* самому же герою слово дают редко и скупо.

Но в ситуации, когда героем такого сочинения становится именно писатель, это, по моему глубокому убеждению, не только несправедливо, но и неразумно, поскольку никто лучше самого писателя о себе рассказать не может. При этом он не только *сообщает* главное о своей жизни, но в силу литературного дара и особого устройства психологии *обнаруживает* — даже помимо собственного желания — многое в себе, в душе, в подсознании, если угодно, до чего никакой посторонний исследователь не докопается.

Вот почему далее я привожу большую цитату из того, что писал о себе Иван Бунин.

«Я происхожу из старого дворянского рода, давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бунина и Василий Жуковский, один из корифеев русской литературы, сын Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальмы.

Все предки мои всегда были связаны с народом и с землей, были помещиками. Помещиками были и деды и отцы мои, владевшие имениями в средней России, в том плодородном подстепье, где древние московские цари, в целях защиты государства от набегов южных татар, создавали заслоны из поселенцев различных русских областей, где, благодаря этому, образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым.

Я родился 10 октября[32] 1870 года, в городе Воронеже. Детство и юность почти целиком провел в деревне. Писать начал

рано. Рано появился в печати.

Критика обратила на меня внимание довольно скоро. Затем мои книги были не раз отмечены высшей наградой Российской Академии наук — премией имени Пушкина. В 1909 году эта Академия избрала меня в число двенадцати почетных академиков.

Однако известности более или менее широкой я не имел долго: я несколько лет, после появления в печати моих первых рассказов, не писал и не печатал ничего, кроме стихов; я не касался в своих произведениях политической и общественной злободневности; я не принадлежал ни к одной литературной школе, не называл себя ни декадентом, ни символистом, ни романтиком, ни реалистом; а меж тем судьба русского писателя за последние десятилетия часто зависела от того, находится ли он в борьбе с существующим государственным строем, вышел ли он из „народа“, был ли он в тюрьме, в ссылке, или же от его участия в той „литературной революции“, которая, — в большой мере из-за подражания Западной Европе, — столь шумно проделывалась в эти годы среди быстро развивавшейся в России городской жизни, ее новых критиков и новых читателей из молодой буржуазии и молодого пролетариата. Кроме того, я мало вращался в литературной среде. Я много жил в деревне, много путешествовал по России и за границей: в Италии, в Турции, на Балканах, в Греции, в Палестине, в Египте, в Алжире, в Тунизии[33], в тропиках. Я, как сказал Саади, „стремился обозреть лицо мира и оставить в нем чекан души своей“, меня занимали вопросы психологические, религиозные, исторические.

Двенадцать лет назад я напечатал „Деревню“. Это было начало целого ряда произведений, резко рисовавших русскую душу, ее своеобразные сплетения, ее светлые и темные, но почти всегда трагические основы. В русской критике и в среде русской интеллигенции, где, в силу многих своеобразных условий, а за последнее время и просто в силу незнания народа или политических соображений, народ почти всегда идеализировался, эти „беспощадные“ произведения вызвали очень страстные отклики и в конечном итоге принесли мне то, что называется успехом, который еще более укрепили мои последующие работы.

В эти годы я чувствовал, как с каждым днем все более крепнет моя рука, как горячо и уверенно требуют исхода накопившиеся во мне силы. Но тут разразилась война, а затем русская революция.[34]

Я покинул Москву в мае 1918 года, жил на юге России, переходившем из рук в руки „белых“ и „красных“, а в феврале 1920 года, испив чашу несказанных душевных страданий,

эмигрировал за границу, — сперва на Балканы, потом во Францию.

Париж, 1921

P. S. Во Франции я жил первое время в Париже, с лета 1923 года переселился в Приморские Альпы, возвращаясь в Париж только на некоторые зимние месяцы.

В эмиграции мною написаны шесть новых книг.

Париж, 1934»

Если любой, кто хоть что-либо знает о биографии Бунина, внимательно прочтет это авторское предисловие к великому рассказу «Господин из Сан-Франциско», то он многое поймет в характере писателя, в его отношениях с самим собой, с миром вообще и с миром литературы в частности. Подробно о своей дворянской, помещичьей родословной — и ни слова о многолетней тесной дружбе почти со всеми современными ему выдающимися русскими людьми, от Чехова до Горького, Шаляпина и Рахманинова. С гордостью о Пушкинских премиях дореволюционной Академии и членстве в ней — и никакого упоминания в постскриптуме о Нобелевской премии, полученной за год до того, как была сделана приписка. Пространное, холодно-объективное объяснение успеха повести «Деревня» — при этом книги, написанные в эмиграции, даже не названы… Если всматриваться в этот текст пристрастно, в нем можно обнаружить не полную искренность, отражение старых обид и предрассудков, но и это позволяет многое понять в человеке, известном всему миру как великий русский писатель Иван Бунин.

Впрочем, литературное величие Бунина нередко оспаривали как при жизни его, так и (хотя и в меньшей мере) после его смерти. Прекрасный, тонкий художник слова, выдающийся стилист, неподражаемый мастер словесной живописи — да, но великий? Ну уж нет: велики те, кто, в поисках новых путей для человечества, прокладывал новые пути в литературе, а Бунин неотступно следовал традиции, возникшей задолго до него и уже ставшей классической. Поэтому долго и оставался в тени таких новаторов, как Чехов, Горький, даже Андреев… Резче всех, пожалуй, обозначил эту позицию известный эмигрантский литератор Василий Яновский, называвший Бунина прямо «эпигоном» — правда, имея в виду не подражание какому-то конкретному предшественнику, а вообще следование традиции. [35]

Был ли Иван Бунин «эпигоном» русского золотого века

литературы и поэтому не вписывался в век Серебряный, или же он был последним из могикан, достигшим той вершины, которой до него достигли Пушкин и Лермонтов, Тургенев и Лесков, и спускаться с этой высоты не желал? Я не только решительно склоняюсь ко второму ответу, но считаю Бунина идеальным писателем, образцовым персонажем истории русской литературы.

Бунин начинал и довольно долго и успешно продолжал как поэт (если не считать написанного еще в 1894-м рассказа «На край света», который сделал некоторое имя Бунину-прозаику — социальная тема, переселенцы…). В двадцать восемь лет, в качестве известного, но не бурно модного поэта опубликовал столь блистательный, безусловно классический перевод «Песни о Гайавате» Лонгфелло, что уже одно это сочинение должно было бы поставить его в ряд крупнейших стихотворцев. И поставило бы, не будь тогда критики, да и большая часть образованных читателей заняты вечным русским литературным делом — распределением авторов по школам, направлениям и группам. Бунина занесли по разряду «созерцателей», потом декадентов, потом холодных парнасцев[36]… Между тем он был просто поэт, в меру своего дара и большого умения продолжавший классическую русскую традицию. И «Гайавата», и все его стихи подтверждают именно это.

…В час, когда спала деревня
И туман, как привиденье,
Над рекой блуждал, белея,
Он увидел, что в долине
Ходит дева — собирает
Камыши и длинный шпажник
Над рекою по долине.

(«Песня о Гайавате»)

Это ли не прекрасный образец классического (если не считать великолепно выбранного размера) истинно русского стиха? «Деревня», «камыши и длинный шпажник» — разве это про неведомую Америку Лонгфелло, а не про родные Елецкие Озерки?

Высокий белый зал, где черная рояль
Дневной холодный свет, блистая, отражает,
Княжна то жалобой, то громом оглашает,
Ломая туфелькой педаль.

Сестра стоит в диванной полукруглой,
Глядит с улыбкою насмешливо-живой,
Как пишет лицеист, с кудрявой головой
И с краской на лице, горячею и смуглой.
Глаза княжны не сходят с бурных нот,
Но, что гремит рояль, — она давно не слышит, —
Весь мир в одном: «Он ей в альбомы пишет!» —
И жалко искривлен дрожащий, сжатый рот.

(1919)

Что в этом Пушкину посвященном этюде, как не пушкинское же (то есть сущностно русско-поэтическое) очарование легкости, пусть с оттенком имитации даже, но какого качества имитации!

Между тем новая поэзия над Буниным посмеивалась, определяла его в «ископаемые», если не в графоманы.

Он, в свою очередь, отвечал «блокам и маяковским» почти истерическим раздражением, тем самым закрывая для себя вход в современную ему литературную жизнь. Уже в пору эмиграции молодые русские поэты (по обе стороны советской границы) называли стихи знаменитого прозаика Бунина попросту «виршами», он же привычно поносил «шарлатанов» — к литературному неприятию добавлялось идейное, поскольку многие «шарлатанствовавшие» не только приняли ненавидимую им советскую власть, но и, оставшись в России, верно служили большевикам.

Как же — на мой взгляд — обстоит дело со стихами Бунина? Надо сказать просто и ясно: Бунин был бесспорно одаренным поэтом, но поэзии в его даре было ровно столько, сколько нужно, чтобы стать несравненным прозаиком. В Пушкине и Лермонтове поэтические запасы были так велики, что их хватило и на непревзойденную, основополагающую русскую прозу, и на гигантскую поэзию. Бунин же перенаправил всю свою поэзию в прозаическую форму — и совершил, как мне кажется, гениальный выбор: то, чего было маловато для великих стихов, оказалось достаточно, если не в избытке, для блистательной прозы. Были великие поэты, писавшие прекрасную прозу, но Бунин, пожалуй, единственный высшего класса прозаик, писавший хорошие стихи.

Итак, он прославился «Деревней».

Название это так полно и точно соответствует сочинению, как редко бывает с названиями. Судьбы двух братьев Красовых прослежены в небольшой повести от рождения и до старости —

даже раньше, чем с рождения: «Прадеда Красовых, прозванного на дворне Цыганом, затравил борзыми барин Дурново». И от этой первой фразы до последних полубессмысленных частушечных строк «У голубя, у сизого / Золотая голова!» — все о деревне и только о деревне, все, что мог знать о русской деревне человек, проживший в ней большую часть жизни и наделенный феноменально, почти патологически острыми восприимчивостью и чувствительностью. Жизни братьев Красовых и еще нескольких десятков персонажей, из которых многие и появляются-то в одной фразе, а застревают в памяти навсегда, — это и есть жизнь русской деревни во всей полноте ее драматургии и во всех подробностях ее течения. Бунин вполне резонно дал небольшому произведению название, пригодное, скорее, для огромного романа — силе замаха результат соответствовал.

Однако что же существенно нового смог сообщить русскому обществу о деревенской жизни Бунин, когда о ней уже столько сказали Тургенев, Успенские, Лесков да, в конце концов, Толстой?

Как это бывает обыкновенно, общественный успех принесли не истинно главные достоинства, а второстепенные. Злоба дня застила глаза и критике, и читателям — «Деревню» оценили прежде всего как первое значительное изображение в литературе крестьянского участия в революции 1905 года и крестьянского восприятия послереволюционного времени. Одного этого было достаточно, чтобы приковать к повести внимание «прогрессивной общественности», — вниманием которой, такова ирония обстоятельств, автор как раз не дорожил.

Но не только время действия оценили образованные читатели и чуткие критики — не меньше, если не больше, поразило отношение автора к главному герою. А главным героем «Деревни», как и следовало, стал народ, тот русский мужик, которого литература и весь образованный класс уже по крайней мере полвека идеализировали, которого описывали не только с безусловным сочувствием, но и с преклонением, с восхищением. То есть в традициях толстовской «каратаевщины», ставшей, пожалуй, единственной традицией, которой следовали все авторы сочинений о крестьянстве, независимо от школы и направления мыслей. Исключением был, пожалуй, Чехов с его «Мужиками» и «В овраге», но чеховский взгляд был сторонним, а бунинский — и это все почувствовали — был взглядом изнутри, взглядом деревенского человека. Вот где помещичья натура, кровно родственная крестьянской, проступила! Такая органическая близость автора героям не могла остаться незамеченной и неоцененной, однако оценка была полна сомнений — да как же можно покушаться на святость мужика, на величие крестьянской

души, на непогрешимость народа, который есть недостижимый пример для бессовестной, кругом перед народом виноватой образованной и обеспеченной части общества… Между тем фразу «Ни к черту не годный народ!» произносит в повести не изумленный деревенской жизнью барин, бывающий в имении наездами между лечением на водах и московскими балами, а самый что ни на есть мужик, выбившийся в деревенские богатеи, но живущий в той же грязи, в тех же скотских жестокости и безобразии, что и весь обличаемый им народ. Обличаемый с такими аргументами, с такими примерами, которых не могут знать персонаж и автор, посторонние деревне. Не хотелось верить, а приходилось…

И за изумлением, настороженностью, которые сопровождали огромный успех «Деревни», осталось почти незамеченным то главное качество, что позволило Бунину создать его литературу и сохранить ее исключительность, какой бы предмет она ни изображала — нищую деревенскую свадьбу или, например, ночной кутеж богатой московской богемы. Качество это — уже упомянутая необыкновенная, почти за гранью человеческих возможностей способность видеть, слышать, обонять реальный мир, все его самые тонкие оттенки, шорохи и скрипы, запахи и дуновения, да и зафиксировать все это так изобразительно точно, как не умел, кроме Бунина, ни один русский прозаик. Но даже те (а их было немало), кто увидал это в «Деревне», не сразу смогли понять, что пейзаж, портрет, живописная деталь у Бунина — не совсем то и даже совсем не то, что пейзаж, портрет и деталь у «обычного» писателя. Бунинские описания, иногда даже один только эпитет, суть сама литература, ее вещество. И не потому правдиво изображение Буниным деревни, что он мужика «насквозь видит», а потому он и мужика не приукрашивает, что весь мир видит так ясно, видит словно бы промытым, очищенным от мути обычного, расплывающегося восприятия:

«Зима наступила *долгая, снежная.*

Бледно-белеющие под синевато-сумрачным небом поля стали шире, просторней и еще пустыннее. Избы, пуньки, лозины, риги резко выделялись на первых порошах. Потом завернули вьюги и намели, навалили столько снега, что деревня приняла дикий северный вид, стала чернеть только дверями да окошечками, еле выглядывающими из-под нахлобученных белых шапок, из белой толщи завалинок. За вьюгами подули по затвердевшему серому насту полей жесткие ветры, оборвали последние коричневые листья с бесприютных дубовых кустарников в логах…» («Деревня»).

Здесь не классическое пейзажное отступление, которое должно, как известно, передавать внутреннее состояние героя или авторское настроение — здесь именно та непреодолимая сущность жизни, которая в этом пейзаже ранней русской зимы воплощена не менее определенно, чем в описаниях убогого и бесчеловечного собственно крестьянского существования.

Тут я подхожу к тому, что кажется мне важнейшей составляющей идеальности Ивана Бунина как писателя: Бунин — истинный *реалист,* то есть не то что бы «изображающий жизнь в формах самой жизни», но изображающий сами эти формы так безукоризненно точно, что жизнь как бы изображается сама по себе и так же безупречно верно. Вот, к примеру, абзац из рассказа «Антоновские яблоки»: «…черное небо чертят огнистыми полосками падающее звезды. Долго глядишь в его темно-синюю глубину, переполненную созвездиями, пока не поплывет земля под ногами. Тогда встрепенешься и, пряча руки в рукава, быстро побежишь по аллее к дому… Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» Сколько раз перечитываю это место, столько раз и начинает кружиться голова, плывет земля под ногами и даже доносится откуда-то свойственное только очень молодому человеку внутреннее восклицание «как хорошо жить на свете!». Вот и главный секрет Бунина: он описывает все что угодно, от деревенского вечера до степного пейзажа, а получается, что не просто *описывает,* но *создает живое человеческое чувство.* В его темных липах, дальних грозах, ледяных буграх вокруг прорубей и синей жирной черноземной грязи дорог больше *человеческих* трагедий, в том числе и психологических, чем во многих подробных изложениях с ремарками типа «он подумал» и «она почувствовала». Его можно было бы упрекнуть в избытке изобразительности, но в том-то и дело, что изобразительность эта не в избытке, ее как раз в меру *человеческой жизни.*

Впрочем, учитывая, что жизнь у Бунина изображается не просто в формах самой жизни, а *исключительно в формах,* его можно было бы назвать и *формалистом.* Но формализм Бунина уравновешивается тем, о чем уже сказано — освещающим его прозу поэтическим чувством. Поэтического происхождения бунинской прозы и его в высшем смысле реалистического способа письма было бы, по-моему, уже достаточно, чтобы создать писателя почти совершенного. Но ему Господь послал и все остальное, что нужно писателю *идеальному,* — судьбу и долголетие.

Эмиграция — вернее, бегство от гибели, неминуемой при

большевиках, — обрекла Бунина на судьбу, которой не избежали и многие его товарищи по цеху. Но только бунинский гений смог на почве этого несчастья взрастить литературу такого уровня, какой не был бы — я в этом глубоко убежден — достигнут Буниным, не произойди катастрофа. При этом (если не считать блистательных «Окаянных дней») собственно о революции он ничего не написал. Более того, он и об эмигрантской жизни написал не так уж много. А главное, что он написал в изгнании (автобиографический в значительной мере роман «Жизнь Арсеньева» и рассказы, прежде всего цикл «Темные аллеи»), — все это о России. Невероятная, почти непереносимая горечь, которой наполнены эти сочинения и которая придает им особую, несколько болезненную притягательность (так притягательны размышления о смерти и умерших), эти горечь и притягательность происходят из невозвратности России, из ее безусловной гибели. Многолетний друг Бунина писательница Тэффи так определила это ощущение: «О какой родине мы толкуем? Та, которую я потеряла, для меня не просто некое пространство между границами, где растут березки, так трогательно воспетые поэзией. Это прежде всего нематериальная сущность, чьи элементы насильственно разрушены и заменены другими, которых я не приемлю. Если бы я вернулась, я бы оказалась в чужой стране. Душа моей родины умерла, а в этой новой стране, построенной на развалинах, я бы себя потеряла». Под этими словами мог бы подписаться и сам Бунин с его непоколебимым неприятием большевиков и советской власти, с его решительным отказом вернуться — ему возвращаться было некуда, его России не стало и уже никогда не могло быть.

Из этой потери, невозвратность которой сравнима разве что с невозвратностью смерти, и выросло все написанное им во Франции — отсюда и чувственная сила его прозы, созданной во второй, вне России, половине жизни. Существенно заметить, что личные потрясения и переживания Бунина той поры — а они были огромными, от бедности до нобелевского лауреатства и снова ужасающей бедности, от противоестественной жизни под одной крышей супругов и любовников до враждебности многих товарищей по несчастью, от бездомности до невозможности ощутить новую Россию как вовсе, начисто чужую — ничто из этого, за небольшими исключениями, не стало основой его сочинений. В сущности, все его вещи эмигрантского периода (кроме дневников) есть не что иное, как воспоминания, но воспоминания такой силы, которая достигает почти спиритического эффекта общения с душами мертвых.

Рассказ «В Париже» из «Темных аллей» не очень типичен для этого несравненного, не имеющего в русской литературе никакого подобия цикла рассказов о любви, — в нем жизнь описана как раз эмигрантская. Но мое личное пристрастие утвердило меня в уверенности, что именно «В Париже» представляет Бунина во всем его недостижимом величии мастера и во всей человеческой прелести вечного борца со смертью, делающего все в этом мире, на что падает его взгляд, вечным. Вот как начинается этот коротенький рассказ:

«Когда он был в шляпе, — шел по улице или стоял в вагоне метро, — и не видно было, что его коротко стриженные красноватые волосы остро серебрятся, по свежести его худого, бритого лица, по прямой выправке худой, высокой фигуры в длинном непромокаемом пальто, ему можно было дать не больше сорока лет. Только светлые глаза его смотрели с сухой грустью…»

Однако хватит. Цитировать хочется весь рассказ до последнего слова, но «Темные аллеи» теперь переиздают часто, да и в Интернете текст можно найти. Здесь же место для попытки понять, почему же и чем потрясает этот текст.

Вчитаемся хотя бы в первую фразу — что в ней такого, от чего сразу начинает щемить сердце? И если бы я был таким счастливым человеком, который впервые читает «В Париже», то и в этом случае я сразу бы понял, что впереди — скорая трагедия… Посмотрите внимательнее, вот оно: «…не видно было, что его коротко стриженные красноватые волосы остро серебрятся… ему можно было дать не больше сорока…» То есть понятно, что герой стар, что и дальше речь пойдет о старости сильного («глаза его смотрели с сухой грустью»), а' потому еще тяжелее, чем слабодушный, стареющего человека. В первом абзаце сразу задана интонация, и разлитая по фразам горечь уже входит в душу читателя, пропитывает ее.

Чем же достигает этого Бунин? А своим главным умением — способностью видеть и описывать мелкие, ему одному заметные детали, почти атомы действительности. И читатель действительно *видит* этого рыже-седого высокого и сухопарого старика, видит как живого — а потом герой совершенно естественно оказывается бывшим генералом, воевавшим и в Первой мировой, и в Гражданской войне, а теперь пишущим истории этих войн по заказам разных иностранных издательств… Такой, знаете ли, генерал из интеллигентных (вероятно, служил в мирное время по генеральному штабу или в академии преподавал) — и все это из нескольких слов, которые я выше

процитировал, легко угадывается, а когда продолжаешь читать, то ты уже готов ко всему остальному, тебе уже и понятно все. Это и есть бунинская изобразительность, в которой абзац стоит главы, а слово — целой биографии.

О чем же, собственно, рассказ? История не то что обычная, но даже и банальная, едва ли не до пошлости. Бывший царский генерал, одинокий (жена бросила в Константинополе, то есть при бегстве от большевиков), зашел как-то пообедать в маленький русский ресторан в Париже. Познакомился с официанткой (тоже из «бывших благородных» и одинокая), заинтересовался ею, потом увлекся, потом влюбился, и они стали жить вместе… Что в этом? И зачем автор так подробно описывает вот что:

«При столовой было нечто вроде гастрономического магазина — он бессознательно остановился перед его широким окном, за которым были видны на подоконнике розовые бутылки конусом с рябиновкой и желтые кубастые с зубровкой, блюдо с засохшими жареными пирожками, блюдо с посеревшими рублеными котлетами, коробка халвы, коробка шпротов, дальше стойка, уставленная закусками, за стойкой хозяйка с неприязненным русским лицом».

Что это, что все эти засохшие пирожки, посеревшие котлеты, неприязненное русское лицо? Зачем они? А затем, господа, что это *эмиграция,* и после «посеревших котлет» уже ни о чем не надо больше упоминать, уж весь остальной кошмар вы сами поймете. Ибо даже такая сытая и сравнительно благополучная эмиграция — это именно кошмар, а прочее додумать и почувствовать несложно, главное уже сделал за вас Иван Алексеевич Бунин, великий изобразитель, — увидал это «нечто вроде»…

Или вот, пожалуйста, если вам еще не удалось почувствовать себя в Париже вместе с героями:

«Из метро несло банным ветром, густо и черно поднимался по лестницам народ, раскрывая на ходу зонтики, газетчик резко выкрикивал возле него низким утиным кряканьем названия вечерних выпусков. Внезапно в подымавшейся толпе показалась она».

Как еще показать (именно показать, а не просто описать!) одиночество чужих в парижской толпе, если не этим банным ветром из метро, если не низким утиным кряканьем газетчика, как еще показать ожидание встречи, а не рассказать о нем? Ну, можно было бы так, например: «Он с нетерпением ждал ее в толпе

возле метро. Рядом что-то кричал газетчик…» — и так далее. И получилось бы вполне литературно, и любой писатель, кроме Бунина (и, что немаловажно, *до* Бунина, а *после него* так уж невозможно), написал бы что-нибудь в этом роде. Но Бунин чувствует, осязает, вдыхает банный ветер, слышит именно утиное кряканье, а не просто крик продавца газет, — и я слышу, осязаю, вдыхаю вместе с ним и его героями эту жизнь, и уже ничего больше не надо, чтобы вдруг навернулись на глаза слезы, а из-за чего — кто ж его знает, кроме автора…

«Темные аллеи» было принято еще при жизни автора поругивать — да, бывает, и сейчас осторожно упрекнут — за «старческое сладострастие»: Бунин написал большую часть этого цикла действительно сильно немолодым человеком — например, «В Париже» датирован *26* октября 1940 года, когда автору пошел уже восьмой десяток. Однако упрекать Бунина в бессильном эротизме могут только люди, совершенно глухие к чуду *изобразительности.* Потому что плотская любовь им *показана* с тем же изобразительным волшебством, что сад под дождем или *осенние поля,* и не старческое бессилие отпечаталось в ее изображении, а могущество художника.

«Он предложил еще выпить вина.

— Нет, дорогой мой, — сказала она, — я больше не могу.

Он стал просить:

— Выпьем только по бокалу белого, у меня стоит за окном отличное пуи.

— Пейте, милый, а я пойду разденусь и помоюсь. И спать, спать. Мы не дети, вы, я думаю, отлично знали, что раз я согласилась ехать к вам… И вообще, зачем нам расставаться?

Он от волнения не мог ответить, молча провел ее в спальню, осветил ее и ванную комнату, дверь в которую была из спальни открыта. Тут лампочки горели ярко, всюду шло тепло от топок, меж тем как по крыше бегло и мерно стучал дождь. Она тотчас стала снимать через голову длинное платье.

Он вышел, выпил подряд два бокала ледяного, горького вина и не мог удержать себя, опять пошел в спальню. В спальне, в большом зеркале на стене напротив, ярко отражалась освещенная ванная комната. Она стояла спиной к нему, вся голая, белая, крепкая, наклонившись над умывальником, моя шею и груди.

— Нельзя сюда! — сказала она и, накинув купальный халат, не закрыв налитые груди, белый сильный живот и белые тугие бедра, подошла и как жена обняла его. И как жену обнял и он ее, все ее прохладное тело, целуя еще влажную грудь, пахнущую туалетным мылом, глаза и губы, с которых она уже вытерла

краску…

Через день, оставив службу, она переехала к нему».

Не только в русской классической литературе, большей частью робкой в изображении телесной страсти, но и во всей литературе мировой я не знаю более точного, зримого изображения любви зрелых, измученных одиночеством людей. Хорошо же «старческое бессилие», когда из всей сцены прочнее всего запоминается дождь по крыше, тепло в ванной комнате и горечь холодного белого вина!

Ну, а дальше, как и следовало ожидать, как и ожидали мы, окутанные бунинской интонацией, погруженные в придуманную и *нарисованную* им жизнь:

«На третий день Пасхи он умер в вагоне метро, — читая газету, вдруг откинул к спинке сиденья голову, завел глаза…

Когда она, в трауре, возвращалась с кладбища, был милый весенний день, кое-где плыли в мягком парижском небе весенние облака, и все говорило о жизни юной, вечной — и о ее, конченной.

Дома она стала убирать квартиру. В коридоре, в плакаре[37], увидала его давнюю летнюю шинель, серую, на красной подкладке. Она сняла ее с вешалки, прижала к лицу и, прижимая, села на пол, вся дергаясь от рыданий и вскрикивая, моля кого-то о пощаде».

Вот и все. Сейчас, в сотый, наверное, раз перечитав «В Париже», почувствовал, что глаза, как всегда, на мокром месте — что за наваждение? Ведь не только потому, что тут такая ненужная смерть, которую побеждает автор, но не его герои. В конце концов, тот же Бунин написал «Господина из Сан-Франциско», который (вместе, пожалуй, с толстовской «Смертью Ивана Ильича») едва ли не исчерпал возможности литературы в изображении смерти, исчезновения… Но «В Париже» — тут другое дело. Тут главное, наверное, эта дореволюционная генеральская шинель на красной подкладке. Умерла страна, вот что, а не только старый человек, под конец жизни ставший счастливым. Не разглядел бы автор сквозь свои слезы эту сохраненную и пронесенную сквозь катастрофу шинель — и не было бы чуда…

Так писал Бунин, и никто до него так не писал. А после него стараются многие, но это уж после… Да и трудно у них получается, с натугой. Хотя есть одно сближение, которое, на мой

взгляд, делает опыт Бунина чрезвычайно внятным тому поколению ныне пишущих, которое большую часть жизни успело прожить еще в империи. Суть в том, что он писал *по памяти* об исчезнувшей стране — и нам приходится писать точно так же о стране, в которой мы когда-то жили. Разница, правда, огромная: он томился тоской по отечеству, разрушенному бандитами и превращенному ими в свое бандитское имение, мы же вспоминаем это самое имение, которое было для нас отечеством. Мы не любили ту жизнь, противостояли ей — так ведь и Бунин, хотя бы в той же «Деревне», не славословил родину… Но рухнуло все — и возникла почему-то тоска…

Свои автобиографические заметки о детстве и юности «Далеко эта Орша», написанные уже больше десяти лет тому, я закончил маленьким эссе о Бунине. Мне кажется, текст не слишком устарел, поэтому приведу здесь его целиком.

Когда в середине шестидесятых вышел девятитомник Бунина, и я, темный советский недоросле, обнаружил в седьмом — к сегодняшнему дню уже совершенно развалившемся — томе «Темные аллеи», и прочел к утру, и не поехал в университет со своей улицы Рабочей, одним концом упиравшейся в проходную ракетного завода, где мне предстояло работать, а другим — в роддом, где предстояло родиться моей дочери, и, не поехав в университет, так и остался валяться в постели, как бы больной, и действительно почти заболевший, и открыл том снова, и к вечеру закрыл перечитанным, и пошел в университет, чтобы встретить друзей и отправиться с ними вместе в парк Шевченко пить пиво, и потом с кем-то шел по темной аллее махровой сирени, ведущей к мосту-переходу на Комсомольский остров, и валялся там ночью на быстро остывающем песке пляжа с одной с романо-германского, и песок скрипел между нами, а утром, возвращаясь, я вспомнил рассказ «В Париже», о любви и смерти белого генерала-эмигранта, и заплакал — когда все это происходило, понять еще ничего было невозможно.

Почему ему дали Нобелевскую премию? Уж если за что-то ее и было давать, так именно за это… и почему именно об этом писал семидесятилетний старик, уже небогатый и почти безвестный, уже больной и некрасивый? И почему я читал все это сутки подряд и плакал после совсем неплохой, вполне захватывающей ночи на пляже, вспомнив другого старика, выдуманного, умершего до моего рождения, в Париже, где мне еще только предстояло побывать? Теперь, именно теперь многое становится понятным. Теперь мы живем, окруженные тенями жизни ушедшей, империи рухнувшей, разрушившегося уклада. Мы простились с жизнью, похороненной под этими обломками, и какой бы ни была дурной та жизнь, а она

была — и нету. «Стояла темных лип аллея…» [38]

И вот уже стало понятно, что обаяние бунинского великого цикла и было именно в этом — жизнь, о которой он рассказывал, рухнула, бесследно исчезла, и любовь исчезла с нею, и потому так горько-сладок рассказ военного доктора, ужинающего в ресторане «Прага», а за окном звенят трамваи по весеннему Арбату, и идет «Пароход „Саратов“», и мрачный господин соблазняет провинциальную даму, и прелестная рыжеволосая со смешным именем Генрих едет навстречу смерти в жарком от любви международном купе…

Блистающие тени исчезнувшей жизни, призраки растворившейся в революционной кислоте любви. Секрет очарования: вся эта любовь уже давно кончилась смертью.

Я оглядываюсь вокруг — куда делась та страна, несчастная, но полная нашими старыми Любовями? Нету. И Любови кончились смертями вместе с тем местом, где любилось. Теперь дело за тем, чтобы кто-то из нас получил Нобелевскую, и прожил ее, и состарился в бедности, и написал об этом. О том, как стояла темных лип аллея.

Прошу прощения за некоторые повторы основного текста, содержащиеся в этом включении. Но, мне кажется, повторы эти важны для понимания того, почему так сильно слышна бунинская интонация в прозе моего литературного поколения. Думаю, что предшествование и параллельное существование литературы Ивана Бунина совершенно определяющим образом повлияло и на более раннюю советскую литературу, в частности, на таких мастеров разного масштаба, как Константин Паустовский, Валентин Катаев, Юрий Казаков, Юрий Трифонов… Но что касается до большинства еще продолжающих работать сейчас немолодых авторов, то их без Бунина просто не было бы. Некоторые из нас этого не сознают, но я отношусь к тем, кто сознает отчетливо.

Был ли он эпигоном русской классики XIX века? Пожалуй, да. Зато именно через него эта классика дошла до нас как живая литература, не только как объект разрушения и пародирования, в чем постмодерн немало преуспел, но и как способная к развитию художественная система.

Так что насчет Нобелевской — это просто грустная шутка. Он получил премию за всех, кто вышел из его темных аллей.

* * *

Иван Алексеевич Бунин родился 10 октября (по новому стилю

23 октября, а не 22-го, как почему-то часто указывают в календарях; некоторое время меня вдохновляла эта ошибка, я искал смысла в совпадении наших дней рождения) 1870 года, а умер 8 ноября 1953-го — то есть прожил восемьдесят три года. Долгим своим веком он завершил образ идеального, на мой взгляд, писателя — пересек любови, потери, изгнание, богатство, нищету, всемирную славу и забвение при жизни — все успел. И взошел на ту вершину, где тесно, но всегда есть место для немногих.

Наталия Курчатова
РУССКОЕ ПРОСТРАНСТВО АЛЕКСАНДРА КУПРИНА
Александр Иванович Куприн (1870–1938)

…Говоря о «русскости» того или иного явления — а значительный писатель, каким является Александр Куприн, безусловно, будет для нас в большей степени *явлением,* нежели человеком, или языком, или текстом, — так вот, говоря об этой самой пресловутой «русскости», можно подразумевать разное. И если понятие «явление» в нашем случае включает в себя и человека, и его книги, и язык, которым они написаны, то с «русскостью» иначе. Элементы этого сложного понятия зачастую лишь частично совпадают друг с другом, а в некоторых случаях их набор может и вовсе принципиально различаться; что до количества и «портов приписки» этих элементов (тот же язык (или языки), культура (или культуры), вероисповедание (вероисповедания), государственность (государственности), национальность (национальности), территории, характеры, и прочая, и прочая), то ареал их распространения впечатляюще широк (посмотри на карту), а количество стремится чуть ли не к бесконечности. Культурная развитость человека, живущего на территории России, определяется в том числе и тем, насколько широк спектр восприятия им этого ключевого понятия, сколько элементов он способен прозреть, различить и назвать, или же — насколько объемно и многоцветно его личное представление об общей и одновременно собственной культуре.

При этом набор элементов «русской матрицы» может быть разным для разных случаев — от откровенно спекулятивных («православие — самодержавие — народность») до специфически научных, концентрирующихся в одной сфере, но предельно детализирующих ее (например, «русский язык»: индоевропейский, восточная подгруппа славянских, включает в себя северное, южное и среднерусское наречие, литературный язык на основе среднерусского наречия, многочисленные диалекты и разговорные варианты) — и может быть сугубо индивидуальным: свой он у соседа дяди Васи (наш *раён,* детские воспоминания о лете в деревне, дембельский альбом, песня «Черный ворон», то, что в данный момент говорят по телевизору, и так далее), у гостя-иностранца (Толстой, Достоевский, водка, Эрмитаж, красивые девушки, украденный в кафе мобильный телефон и так далее), у

преподавательницы литературы (золотой век русской словесности и книги Людмилы Улицкой, а также дача в Поповке, белые ночи, белая армия, Хабенский в фильме «Адмирал», череда школьных выпусков с 1992-го по 2010 год и так далее).

Он свой и у писателя Куприна. С той, впрочем, разницей, что писатель способен зафиксировать свою индивидуальную матрицу в художественных образах и таким способом внедрить ее в культуру, с некоторой даже деспотичностью. Так что когда преподавательница литературы будет говорить о «русскости» Куприна, то купринская матрица на время вытеснит из ее сознания белые ночи и дачу в Поповке, населив его вместо этого армейскими прапорщиками, киевскими путанами, волжскими арбузами, полесскими ведьмами, циркачами, татарами и великою любовью нелепого «телеграфиста» Желткова. А также всем тем (воспринимаемым в первую очередь подсознательно) строительным материалом, из которого автор слепил свою «русскую матрицу», свою собственную ее модель. Эта «изнанка образов» у Куприна сплетена как из заимствованных, так и из собственных жизненных впечатлений, необыкновенно пестрых и непосредственных: будучи далеко не самым образованным из современных ему литераторов, настоящим self-made-man'ом (как сегодня бы сказали), он строил свою модель, главным образом, из деталей собственного жизненного багажа, но при этом полуинтуитивно использовал и фрагменты классического на тот момент наследия. В этом смысле Куприн соприроден не барственному Бунину, с которым его зачастую рифмуют по принципу «почвенности» обоих, но многолетнему то соратнику, то оппоненту Алексею Максимовичу Пешкову (Горькому) — *с той* разницей, что если Горький — *среда и время,* то Куприн скорее — *среда и пространство.* Оба были в некоторой степени маргиналами[39], самородками, оба перепробовали уйму профессий, отдали дань журналистике, обоим был свойствен истинно «репортерский», исследовательский зуд, только Горький из своего «времени» органично шагнул в следующий по хронологии русско-советский проект, а Куприн остался в дореволюционном «пространстве», которое великие (пере)стройки начала — середины XX века изменили, взломали почти до неузнаваемости. Таким образом, Горький стал первым писателем СССР, а Куприн остался создателем одной из самых характерных и привычных нам «русских матриц», если не сказать — «русского пространства». Приступая к чтению Куприна, имеет смысл заранее уяснить себе одну вещь: Куприн — не идеолог, не гражданин мира, ни в коем разе — не автор литературы «хорошего тона», зачастую он сентиментален, вульгарен,

кривобок. Но его книги — это живейший источник смысла, непосредственный отчет о путешествиях, непотребствах и возможностях «русской души»; и готовящимся к визиту в Россию иностранцам стоило бы посоветовать читать не Достоевского или Толстого, а именно Куприна. У него есть все, или почти все, про нас, тогдашних и нынешних: про русскую армию, русского мужика, русских воров, чиновников, татар, кавказцев, мятущихся интеллигентов, евреев со скрипочками и без, околоточных (ментов)…

Не будучи наделен метафизической[40] окрыленностью Льва Толстого, не обладая *словесным,* мастерством Бунина или абсолютным психологическим слухом Чехова, Куприн, как никто, знал и чувствовал окружающую его русскую жизнь во всех ее пестроте и разнообразии, во всех ее вечных мифах и живописной повседневности. Куприн не из тех авторов, что долго и пристально вглядываются в типического героя или мучительно мыслят большую идею; его мир цветист и разнообразен, а кругозор невероятно широк — но многочисленные сюжетные коллизии Куприну довелось либо испытать на своей шкуре, либо пропустить через себя. Куприн — писатель с романной биографией, писатель — практик и очевидец, именно этим он привлекал современников, большинство которых редко совершали вылазки за пределы привычного круга (собственно, как и наши современники).

В том числе и поэтому, надо думать, именно Куприну довелось «впечатать» в сознание многих поколений читателей наиболее ходовую матрицу русской идентичности, русскую модель накануне кардинальной и во многом разрушительной перемены. Насколько она полна и всеобъемлюща — вопрос другой, но она разнообразна, пестра и достоверна. До сих пор, говоря «Россия», мы зачастую автоматически мыслим ее именно по Куприну, а не по Пушкину, Достоевскому или Толстому. Как так вышло — в этом и хотелось бы разобраться подробнее.

Александр Иванович Куприн родился в Поволжье, в Пензенской губернии, в городе (ныне село) Наровчат, на берегу реки Шелдаис, притока реки Мокши. Как-то *раз, стоя с друзьями у* карты на железнодорожном вокзале в Самаре (что примерно на широте Пензы), мы читали названия мелких населенных пунктов Приволжского федерального округа. «Это не карта, а пинок под зад русским нацикам, — заметил кто-то. — На самой „русской“ реке — хорошо если одно славянское название на десяток».

Название «Наровчат», по самой распространенной версии, содержит в себе следы разных наречий: из мордовского *нар* — «поле», *нароет* — «полевые», *щяйт* — «болота», либо, напротив,

тюркское *чат* — «возвышенность, кряж». В окрестностях действительно есть и поля, и болота, и возвышенность со знаменитыми пещерами, отображенная на гербе поселения. В 1913 году Куприн начал автобиографическое письмо Э. П. Юргенсону (известный библиограф, коллекционер рукописей и автографов) так:

«Родился я 26 августа 1870 г. Пензенской губ. в городе Наровчате, о котором до сих пор есть поговорка: „На-ровчат — одни колышки торчат“, потому что он аккуратно выгорает через каждые два года в третий дотла». В заметках Константина Паустовского о Куприне читаем: «Долгое время Наровчат по своей полной ничтожности пребывал в качестве так называемого „заштатного города“. В нем не было ничего примечательного, кроме ремесленников, делавших хорошие решета и бочки, и ржаных полей, подступавших вплотную к заставам Наровча-та. У городка этого по существу не было истории, как не было и своих летописцев. Да и в литературе Наровчат до революции ни разу не отмечался».

Что ж, печальная рисуется картина — видимо, так все и было во времена Куприна, да и сейчас Наровчат вряд ли самое оживленное место на земле. Потому совершенно неудивительно, что Куприн так уцепился за миф о происхождении своего рода (по линии матери) от татарских князей Куланчаковых — отзвук древней и гордой истории сообщал некоторую романтику как провинциальному существованию ранних лет, так и последовавшим за ним скитаниям по казенным домам.

По свидетельству Ивана Бунина, своим происхождением от татарской знати Куприн гордился едва ли не больше, чем литературной славой: «…Она (мать Куприна. — *Н. К.)* была княжна с татарской фамилией, и (я) всегда видел, что Александр Иванович очень гордился своей татарской кровью. Одну пору (во время своей наибольшей славы) он даже носил цветную тюбетейку, бывал в ней в гостях и в ресторанах, где садился так широко и важно, как пристало бы настоящему хану, и особенно узко щурил глаза»[41]. Сохранилась фотография гатчинского периода, где Куприн позирует за рабочим столом в той самой тюбетейке. Следы этого личного «татарского мифа» встречаются во множестве и в его книгах — так, в автобиографическом романе «Юнкера» писатель прямо говорит о происхождении героя от татарских князей и объясняет этим его (то есть свой собственный) взрывной темперамент, гордый нрав и диковатые выходки. С «выходками» у Куприна и впрямь был полный порядок — в свое время его поступление в Академию Генерального штаба сорвалось из-за того, что по дороге из расположения полка в столицу он то

ли побил, то ли выкинул в реку с парохода околоточного (полицейского). Его буйство во хмелю было хорошо известно друзьям и знакомым, один раз он даже кинул своей первой жене, дочери издательницы Давыдовой, женщине интеллигентной и светской, спичку на подол платья. Марию Карловну успели потушить, но крепости семейным узам это не добавило.

Надо полагать, Куприн в большой степени бравировал своей «татарской изюминкой» — она была, как сейчас бы сказали, элементом имиджа, легенды о публичном человеке. Впрочем, архивные исследования XX века[42] если не подтверждают эту легенду безоговорочно, то, безусловно, дают ей неплохой шанс. По свидетельствам документов, некий «Кулунчак князь Еникеев» еще в 1577 году получил от царя Ивана Грозного за курьерскую службу и охрану южных границ «скот; людей; различный мелкий скот, бортевые места; право собирать ясак и тамгу… возможность рыболовства; охоты на бобра и различные угодья». Справедливости ради надо сказать, что слава рода Куланчаковых уже за несколько поколений до Куприна стала глубокой историей; судя по тем же архивным данным, в XVIII веке им даже пришлось восстанавливать право на дворянство — в книгу пензенских дворян они внесены всего лишь в 1795 году. Дело в том, что в конце XVII столетия, при царе Алексее Михайловиче, перед татарской знатью был поставлен выбор — креститься и сохранить титулы и привилегии или остаться «нехристями» (по преимуществу касимовские татары исповедовали ислам, но встречались и язычники). Тех, кто не пожелал менять веру, приписывали к податному сословию однодворцев, а следующая возможность зафиксировать знатное происхождение представилась только в 1785 году, когда Екатерина II приняла «Жалованную грамоту дворянству». Ею и воспользовались Куланчаковы. Таким образом, что-то около столетия предки Куприна были князьями лишь в собственном воображении и несли все тяготы низшего, «податного» сословия.

Впрочем, и возобновленное в конце XVIII века княжеское достоинство к концу XIX-го сильно потускнело: по воспоминаниям самого писателя, предки с невероятной быстротой пустили на ветер новообретенные земли и угодья. И то вопрос, были ли они (богатства и угодья) в природе: последний князь Куланчаков, дед Куприна, был всего лишь коллежским регистратором, то есть имел низший, 14-го класса, гражданский чин по «Табели о рангах». Среди предыдущих поколений Куланчаковых — поручики, прапорщики, гвардии унтер-офицер; что тоже, прямо скажем, не свидетельствует о блистательности и материальном благополучии фамилии.

Как бы то ни было, красивая легенда о гордых и грозных степных князьях очень поддерживала одаренного и самолюбивого мальчика, а затем юношу в его мытарствах по «казенным домам». Ад и став взрослым, Куприн нет-нет да и дает волю сентиментальности. В одном из писем матери тридцатилетний уже писатель говорит: «На моем балконе развевается стяг, на котором нарисован жеребенок на зеленом лугу». «Колынчак» по-татарски — это годовалый жеребенок, поэтому изображение золотого жеребенка на зеленом лугу считалось, как сообщал Куприн в письме И. А. Бунину, «знаменем дворянского духа принцессы Кулунчаковой». Выйдя из Александровского училища пехотным подпоручиком, Куприн всю жизнь оставался страстным лошадником, много писал о конях вообще и о рысистых бегах в частности. Так и жеребенок на зеленом лугу вновь мелькнет в купринском рассказе «Изумруд» (1907):

«Перед самым рассветом он увидел во сне раннее весеннее утро, красную зарю над землей и низкий ароматный луг. Трава была так густа и сочна, так ярко, сказочно-прелестно зелена и так нежно розовела от зари, как это видят люди и звери только в раннем детстве, и всюду на ней сверкала дрожащими огнями роса. (…) Изумруд, семимесячный стригунок, носится бесцельно по полю, нагнув вниз голову и взбрыкивая задними ногами. Весь он точно из воздуха и совсем не чувствует веса своего тела. Белые пахучие цветы ромашки бегут под его ногами назад, назад. Он мчится прямо на солнце. Мокрая трава хлещет по бабкам, по коленкам и холодит и темнит их. Голубое небо, зеленая трава, золотое солнце, чудесный воздух, пьяный восторг молодости, силы и быстрого бега!»

Немудреное, в общем-то, но чрезвычайно для Куприна характерное противопоставление: юность в ее красоте, искренности и природной силе, с одной стороны, и лицемерный «взрослый» мир, пронизанный одновременно пороком и многочисленными условностями — с другой. Истоки подобного взгляда — в самых непосредственных и ярких впечатлениях, которые даны каждому человеку, а именно — во впечатлениях детства и юности.

После ранней смерти отца, мелкого судебного чиновника, семья перебирается в Москву. Мать писателя, та самая гордая княжна Любовь Алексеевна Куланчакова, оказывается в Московском вдовьем доме, считай — богадельне, да не одна, а с тремя малолетними детьми. Реалии вдовьего дома отражены в рассказе «Святая ложь», пронзительной истории «маленького человека» и своеобразном парафразе[43] гоголевской «Шинели». При сопоставлении двух этих историй (Гоголя и Куприна) явно

видна природа таланта обоих авторов. Гоголь, несомненно, крупнее как творец и в силу этого беспощаднее: из частной трагедии Акакия Акакиевича он делает мистерию, переосмысляет ни много ни мало — душу города, спорит с мифом. Куприн же болеет именно частной историей и в попытке вообразить счастливый конец спорит не с мифом, а с жизнью. Он, несомненно, больший гуманист, причем гуманизм его не абстрактен, а предельно эмоционален; не удивлюсь, если он сам был способен расплакаться над судьбою своего Ивана Ивановича. Это очень по-русски.

Если Гоголь *прозревает* смысл через слово, то Куприн мучительно *ищет* его в деталях, и *слово* для него — лишь средство, а *миф* — *лишь* обстоятельство или фон, вроде городского пейзажа или погоды. Но парадоксальным образом у Куприна получается еще кое-что — отмахиваясь от *мифа,* он исподволь собирает его… или он все же собирает *мир,* а миф — лишь способ бытования этого мира, реализованный через слово?..

Но вернемся к обстоятельствам и деталям.

«Большой удачей» для полунищей матери-княжны стала возможность устроить маленького Сашу в сиротское училище — хотя Любовь Алексеевна была «старинной, убежденной москвичкой», проблема московской прописки, судя по всему, и тогда стояла остро. О «воспитках», то есть воспитательницах училища, Куприн и во взрослом возрасте отзывался без особой теплоты. Многим моим ровесникам, да и мне в том числе, знаком тип учительницы конца 1980—1990-х годов: как правило, женщины средних лет, замученной бытом, зачастую — разведенной, с издевательской зарплатой, детьми на руках, как итог — зверски обиженной на жизнь. Или, того хуже — пожилой бывшей партактивистки с фиолетовыми волосами и болезненной указкой наперевес, которая так и норовит пройтись по пальцам. Куприн живописует своих «воспиток» как истеричных, крикливых старых дев и иначе как «чудовищами в юбках» их не называет.

После сиротского училища десятилетнего Куприна определили в военную гимназию, которая, судя по написанной в 1900-м повести «Кадеты»[44] (не путать с телесериалом), представляла собою нечто среднее между «Республикой ШКИД»[45], колонией для несовершеннолетних и военной частью номер любой, но не из образцово-показательных. То есть — туповатые в массе своей преподаватели, дедовщина, полуголодное существование и телесные наказания.

Как вспоминает дочь Куприна, после вторичной публикации повести писатель получил «невероятно грубое и ругательное письмо» от одного из бывших своих воспитателей, Кикина,

выведенного в «Кадетах» под собственной его фамилией: «Безличное существо, одинаково робевшее и заискивавшее как перед мальчиками, так и перед начальством». Именно по доносу Кикина главный герой автобиографической повести был за незначительный проступок приговорен к десяти ударам розгами. «Было ужасное чувство, самое ужасное в этом истязании ребенка, — это сознание неотвратимости, непреклонности чужой воли. Оно было в тысячу раз страшнее, чем физическая боль… Прошло очень много лет, пока в душе Буланина не зажила эта кровавая, долго сочившаяся рана. Да, полно, зажила ли?» — таков финал «Кадетов». «Кикин угрожал судом, — свидетельствует Ксения Александровна Куприна. — Отец с чувством удовлетворенной мести хранил это письмо. Рана так и не зажила!»[46]

Как ни странно, роман «Юнкера», посвященный годам пребывания в Александровском пехотном училище, куда Куприн поступил после военной гимназии, уже принципиально иной по тональности: вся злость и юмор исчезают, как по волшебству, и мы оказываемся вместе с автором в благостном царстве бравых московских юнкеров, хорошеньких институток, суровых, но справедливых отцов-командиров. Насквозь русский писатель становится заложником собственного мифа, сам работает на его снижение и профанацию.

Объяснение этому простое: следует прежде всего посмотреть на годы написания — «Кадеты» сочинены еще до революций (Февральской и Октябрьской), «Юнкера» завершены в 1932 году, то есть уже в эмиграции. Многочисленные пороки дореволюционного русского мира, которые еще так недавно (каких-нибудь двадцать лет назад) являлись автору во всей неприглядности, теперь, по прошествии времени, выглядят чуть ли не как милые национальные особенности и вызывают ностальгию и умиление.

Как бы то ни было, «Юнкера» — уже не роман очевидца и «собирателя» русского мира, но психотерапевтическая вариация на собственном материале, а отчасти, быть может, и своеобразная попытка «работы над ошибками». На смену документальной точности фактов и обстоятельств, ужасу перед несправедливостями и восхищению перед силой и витальностью[47] живого и современного приходит принцип «о мертвых либо хорошо, либо ничего». Погибший в революционных потрясениях русский мир постфактум предстает в ореоле ложной благообразности. Куприн, по сути, очень прост и непосредствен, и эта во многом нелепая попытка отретушировать собственное реалистичное полотно в лубочном духе говорит нам о чувствах

автора, о его драме, а также о модели восприятия созданной им «русской матрицы». Если ее и нельзя назвать персонифицированной (слишком пестры и разнообразны ее составляющие), то свойствами живого существа она обладает вполне: подобно человеку, она живет и умирает, ее характеристики могут оцениваться (и переоцениваться) подобно человеческим поступкам.

Купринская «работа над ошибками» в «Юнкерах» соотносится не только с «Кадетами», но и со всем корпусом его армейской прозы, материал для которой, он, если так можно выразиться, «собирал» на протяжении четырех лет службы в 46-м пехотном Днепровском полку. В школе читают повесть «Поединок», в этом есть своя логика — в ней сведен весь армейский опыт автора и размышления о нем; многие эпизоды так или иначе преломляются в рассказах, но именно в повести дана своего рода панорама.

Куприн не раз говорил, что все его вещи в той или иной степени автобиографичны, будь он участником описываемых событий или «всего лишь» их свидетелем. Но, развивая любую из значимых для него тем (будь то «маленькие человеки», русская провинция, мир городского дна или армия), этот писатель способен не просто со всей журналистской дотошностью подметить мельчайшие детали, но и (с ловкостью и восприимчивостью увлеченного неофита) встроить собственные наблюдения в то или иное русло литературной традиции. Если *при написании рассказа* «Святая ложь» Куприн входит в, гм, своего рода метафизический контакт с Гоголем, то военный быт он изображает с подспудной оглядкой на Толстого, Лермонтова и, в существенно меньшей степени, Пушкина. Рискуя уподобиться пьяным поручикам из «Поединка», предположу, что для того, чтобы ощутить всю внутреннюю особенность, *обособленность,* и одновременно — явное или исподволь творящееся влияние военного мира на «русскую матрицу», нужно так или иначе провести в нем, в этом мире, какую-то существенную часть жизни. Когда я перечитала Куприна при подготовке к написанию этой статьи, мне стала заметна вещь вроде бы очевидная, но в юности тем не менее как-то ускользавшая: в своих армейских рассказах Куприн говорит примерно на том языке, которым пользовались в моей военной семье. Все эти «ерундистики», «щелбаны», «цукать», «цуцик», как и домашняя субординация, и «наряды по кухне», и даже стихийно воспроизводимая нами, детьми, дедовщина — все это теперь видится мне едва ли не буквальными цитатами из текстов знаменитого писателя.

Мой отец попал в армию уже после того, как закончил

«гражданский» институт, и не исключено, что он попросту применил язык и стиль жизни, почерпнутые «из Куприна» (книги которого со значением стояли у него на полке), к новой ситуации. Впрочем, у его сослуживцев из военных училищ «матрица» была примерно та же — ну, разве что попроще и погрубее.

Неоднозначная, но впечатляющая преемственность: несмотря на слом всего дореволюционного уклада, армия, как одна из наиболее консервативных частей общества, со временем в точности воспроизвела свои традиции — со всем их колоритом, пафосом, и, что греха таить, идиотизмом. И типажами — в среде военных медиков, к которой принадлежал мой отец, весьма рафинированной по армейским меркам, были и свой Бек-Агамалов, и свой мерзкий штабс-капитан Диц… Когда я заходила к отцу на службу после малого факультета в универе, меня отправляли домой на ведомственной «буханке» (машина военной медслужбы), и зачастую тем же рейсом ехал «Диц» (в нашем случае носивший погоны майора). У них с отцом имелись какие-то конфликты по службе, которые нельзя было разрешить попросту. И потому «Диц», бывший в одном звании с отцом, но имевший какое-то влияние на общее начальство, нагло пользовался ситуацией и всю дорогу нашептывал мне, шестнадцатилетней, однообразные мерзости. О «запутанных отношениях» я не знала в точности, но что-то подсказывало мне, что жаловаться отцу бессмысленно: если товарищ майор поступает так — значит, уверен в своей безнаказанности. Поэтому через какое-то время я попросту стала просить матросика-водителя высаживать меня на первом перекрестке. Отношения с «нижними чинами» — это тоже отдельная история. Если майор пользовался служебными обстоятельствами, то матрос-водитель, молодой парень, всего на два-три года меня старше, всегда смотрел на меня, зеленую девчонку, снизу вверх. И слушался безоговорочно. Точно так же за пять — десять лет до этого матросы моего деда, адмирала, почитали своим долгом катать Нас, адмиральских внуков, на плечах, играя «в лошадку». У деда были свои принципы (характерна формулировка одного из наложенных на него взысканий — «за панибратство с личным составом»), так что он не одобрил бы ни нашего, ни их поведения… Но мы бессознательно воспроизводили матрицу «барчуков» и «служивых» — совершенно самостоятельно, заметьте, безо всякого Куприна.

Несмотря на замечательные исключения, в основе своей русская армия до сих пор остается косной, слабо восприимчивой к инновациям. Система призывного набора — это ведь, по сути, та же «рекрутчина», но логики в ней на сегодняшний момент еще

меньше: чему можно научить за год-два фактически насильно «постриженного» парня? Наводить баллистическую ракету? Обслуживать сложнейшую технику? В совершенстве владеть навыками рукопашного боя и несколькими видами оружия в придачу? Нет, конечно. Разве что тянуть носок на плацу, чистить берцы[48], отвечать по уставу и пресмыкаться перед офицерами и старослужащими. Так что опыт поручика Куприна, ставший одним из элементов «русской матрицы» Куприна-писателя, еще долго будет до боли похожим на опыт многих поколений русских военных.

Кстати, сюжет на эту тему есть и в моем собственном опыте. Я заканчивала школу в середине 1990-х, вскоре после того, как у старшеклассников отменили уроки «военного дела». И вот офицеры соседнего с нашей школой военно-морского училища организовали у нас стрелковый кружок. На первом занятии преподаватель-кавторанг в недоумении оглядел контингент будущих стрелков — большинство его составляли девчонки, а в немногочисленных мальчиках за версту был виден «ботанический» типаж. Тем не менее с нами стали заниматься: прочли курс военной истории, заставили сдать теоретическую часть, технику безопасности и нормативы по сборке-разборке классического пистолета Макарова и автомата Калашникова, после чего допустили в тир. Те, кого не достали нудная теория и флотские шуточки нашего кавторанга, к концу года научились прилично стрелять и сдали на разряд по стрельбе из пистолета, а наиболее упорные даже поездили на полигонные стрельбы по АК. Но на следующий год кружок разогнали — мол, «нечего готовить малолетних бандитов и снайперш в Чечню»… Вот идиотизм нашей военной (да и не только военной) системы: если идешь в нее добровольно — гонят прочь, подозревая подвох; если не хочешь — тащат насильно.

Чего, казалось бы, проще — сделать так, чтобы в армии служили те, кто сам этого хочет! Ведь достаточно всего лишь обеспечить человеческие условия существования — а уж ореол романтики у воинской судьбы всяко значительнее, чем у карьеры менеджера (считай, клерка). А отношения между людьми, выбравшими свою участь добровольно, сложатся явно иначе, чем у тех, кого загнали в казарму, как скот в стойло. Но нет — для этого надо сломать «матрицу»… А в чем ее суть — читай в армейских рассказах Куприна.

Есть еще одна существенная часть «русского мира», говорить о которой достаточно непросто, — это дно, «Яма». Ирония личной истории писателя заключается еще и в том, что Куприн, будучи

изначально максималистом высокой пробы, натурой цельной и наивной, обладал вследствие этого яростной пытливостью, жаждой впечатлений, которая тянула его в буквальном смысле попробовать мир на зуб, — и это стремление заводило его слишком далеко.

Вкратце — повесть (а скорее — роман) «Яма» описывает жизнь в одном киевском борделе и вокруг него. Здесь Куприн совершенно оригинален и мучительно правдив; большая смелость автора заключается уже в том, чтобы ступить на эту зыбкую и зловонную почву безо всякой идеологической спецзащиты — не имея ни крыльев христианского мессианства (как у Достоевского), ни внутреннего балансира метода/направления (как у «натуралиста» Золя[49]), ни холодной крови имморальности и жабр ино/сверхчеловеческого, характерных для многих иных певцов этой темы.

Куприн подходит к исследованию «дна», «ямы» без предварительной сверхидеи: выволакивая за волосы на свет божий всех этих кутил, пьяниц, проституток, воров, лжецов, лицемеров, всех этих человеков с их страстями и страстишками (как правило, грязных и жалких), писатель не дает рецептов и не выносит приговоров, он и вообще не отгораживается от своих героев, а как будто бы существует вместе с ними — в борделе, в кабаке, в съемной конурке.

«Яма», сюжет которой основан на реальных впечатлениях автора в бытность его газетным репортером, становится, по сути, предшественником жанра, официально возникшего лишь в 1970-е годы, — «гонзо-журналистики»[50], так называемых «рассказов простака». Суть в том, что журналист погружается в исследуемую среду, общается с «источниками», «информаторами» насколько можно неформально, делит с ними быт и досуг, а после описывает свои впечатления непосредственно, в порядке поступления, не становясь в позу резонера, которому все якобы было известно заранее. Этот стиль исследования реальности и *повествования о* ней до сих пор остается одним из наиболее любопытных для читателя, и косвенное подтверждение тому — расцветший в последнее время жанр «блога», с той лишь разницей, что блогер зачастую даже не журналист, но попросту непосредственный участник событий.

Купринская «Яма» — это опять-таки очень русская история, которая органично уравновешивает западный натурализм, а отчасти и противостоит ему. Куприн тоже натуралист — но, в отличие от прозектора[51] Золя, он влюблен в живую натуру. В броуновское движение жизни. В своего рода божественный хаос. Грех, по Куприну, состоит не в свободном выражении страстей, но

в их несвободе или корыстном использовании — это, пожалуй, единственная «мораль», которую он себе позволяет по результатам расследования.

«Русский мир» Куприна разнообразен, ярок, вспыльчив, многонационален, витален, и основанием ему служит та же «самоочевидная истина», от которой отталкивается американская Декларация независимости: «все люди… наделены их Творцом определенными неотчуждаемыми правами, к числу которых относятся жизнь, свобода и стремление к счастью». Этот мир полноводен, как Волга, близ которой родился Куприн, так же живописен и переменчив. Русский пейзаж у Куприна — вовсе не унылая равнина с мелколесьем и гнилыми деревеньками: это великая равнина большой истории, на которой вольно бродят народы, по которой течет великая река, и берега ее то пологи, то идут морщинами гор, то встают песчаными обрывами, полными ласточкиных гнезд. Она именно такова, эта «русская матрица»: собрав ее из тех деталей, которые он обнаружил в мире богаделен, служивых, ямщиков, лошадей их, циркачей и их тигров и обезьян, проституток и их клиентов, шулеров и их жертв, рыбаков и их косяков рыб, писатель показал нам ее — не «плавильный котел» даже, но море горячей человеческой лавы. На самом деле, так он и выглядит, русский пейзаж: постепенно разливающиеся невероятные ландшафты. От северо-западной влажной и вечнозеленой тайги, от горизонтальной доминанты Петербурга с его жуткой и героической «государственной» историей, с его рифмой египетской родине обесчещенных (без бород) сфинксов у Академии художеств: тут и пушкинский Медный всадник, и призраки маленьких людей, и кости работных людей — строителей города, и блокадные могилы. Далее — к мерзлым тундрам и Ледовитому океану с запасами всех на свете богатств, от нефти до алмазов, — на север. Или к светлым дубравам и древним городам (Псков, Смоленск) на холмах — на юго-запад. Через тихую Тверь к шебутной Москве — в центр, в сердце страны (если считать Петербург ее головой). К лесостепным голубовато-соломенным просторам — на юго-восток, где как раз разлилась купринская Волга: пьяные пароходы, кроваво-красные на срезе арбузы и синее марево жары над очертанием Жигулевских гор. А на восток — Урал, с его лесами, скалами, старыми копями и заводами, с быстрыми реками и загаженными озерами. За ним — до сих пор дикие, необъезженные просторы Сибири, полные леса, рыбы и зверья, а еще дальше — изумрудный Тихий океан, и гордый Владивосток, и порт Находка, и Камчатка, и острова… Столько богатства, столько свободы, пространства для жизни, для многих жизней!

Проза Куприна звенит этим ощущением пространства и простора; но что же мы за народ такой, если на благословенных этих землях у нас из века в век пасется подневольное стадо, которому ни к чему дары свободы[52], — вот этим вопросом задается Куприн; и сто лет прошло уже, а вопрос по-прежнему актуален.

Писательское ремесло подразумевает определенную жестокость. Анна Старобинец[53] как-то назвала всю нашу литераторскую братию «такой сволочью!»: наши тексты зачастую ткутся из чужих, подсмотренных страданий и чувств. Я бы, пожалуй, выразилась еще жестче: писатель — это вампир, которому каждый охотно подставляет горло в надежде на бессмертие. Всякий творец так или иначе соперничает с Богом — и за это расплачивается обреченностью жить в «страхе Божием», буквально и повседневно.

Надо думать, Куприн до определенного момента жил совершенно бесстрашно; у него попросту не было времени испугаться. Всю его жизнь занимал тот самый русский мир, или русский миф, беспредельный, беспощадный, но вовсе не бессмысленный. Когда этот мир взломали, запрудили его реки и предприняли попытку использовать их энергию в неподобающих целях, Куприн впал в своего рода детство, принялся писать сусальные книжки, заболел, потом вернулся на родину умирать. И умер вместе с ней — это было уже единственное, что он мог сделать.

Может быть, это огненное море яростных людей когда-нибудь снова разольется и будет жить, любить и творить святые дела и непотребства. «Широк русский человек, я бы сузил», — сказал Достоевский[54]. Куприн мог бы сказать: «Широк русский человек, пускай разольется!»

Он был романтик, Александр Куприн.

Роман Сенчин
ЗАГЛЯНУВШИЙ В БЕЗДНУ
Леонид Николаевич Андреев (1871–1919)

Есть в нашей литературе величины неоспоримые — критика их представляется нелепой и бессмысленной. Тем более попытки их свержения. Сколько ни пытайся сбросить, к примеру, Пушкина «с Парохода современности», он на этом пароходе останется; сколько ни находи «блох» в романах Достоевского, эти мелкие огрехи не затмят грандиозных идей; сколько ни пытайся развенчать философию Льва Толстого, философия эта, впитанная в прозу, останется жизненной и будящей интерес вновь и вновь. Не изъять из пресловутого «первого ряда» и Гончарова, Чехова, Бунина, Булгакова, Шукшина… Да многих-многих русских писателей.

Но есть писатели, чье наследие то на десятилетия уходит для читателей в небытие, то вдруг возвращается — и оглушает, и оказывается самым что ни на есть злободневным, необходимым именно в определенный момент. И мы недоумеваем, как же общество могло жить без того или иного рассказа, романа, стихотворения, пьесы… Таких, приходящих к нам время от времени, оглушающих и обжигающих, а затем снова уходящих на дальние полки библиотек, тоже немало. И наиболее ярким примером тому, как мне кажется, могут служить произведения Леонида Андреева.

Его писательская судьба началась в самом конце XIX века, когда в газете «Курьер» появились небольшие, несложные по композиции (именно газетные) рассказы «Баргамот и Гараська», «Алеша-дурачок», «Большой шлем», «Ангелочек». Вышедшая вскоре первая книга Андреева стала событием. Менее чем за год она была переиздана четыре раза, о ней писали и спорили ведущие критики, ее читала, без преувеличения, вся образованная Россия.

На протяжении 1900—1910-х годов Леонид Андреев был одним из популярнейших писателей, но пик его славы пришелся на 1904–1908 годы — время русско-японской войны, первой русской революции, «бомбистов», «столыпинских галстуков». Произведения Андреева, по выражению исследователя его творчества Олега Михайлова, «затронули болевые точки читателя», от писателя ждали новых рассказов, искали в них ответы на те вопросы, что *ставила* тогда *жизнь*… Затем же наступило иное время, некоторая усталость от новых и новых

потрясений, да и творчество Андреева вступило в новую фазу развития — от изображения жизненных реалий он все сильнее уходил к философским проблемам, погружался в абстракции, символику. И постепенно о нем не то чтобы забыли, но перестали воспринимать как нерв эпохи. Он сделался просто известным писателем. Впрочем, практически все русские литераторы (в их числе Блок, Куприн, Горький, Замятин) отозвались на смерть Андреева (которая последовала в Финляндии осенью 1919 года, в разгар Гражданской войны) или некрологом, или воспоминанием о писателе. Позже большинство воспоминаний было собрано в книге «Реквием», изданной в 1930 году. В общем-то, эта книга стала литературным монументом творчеству Андреева — советскому обществу рассказы, пьесы, повести «типичного представителя реакционно-идеалистической упадочной литературы» (так в 1950 году аттестовала писателя Большая советская энциклопедия) были не рекомендованы.

И хотя Леонид Андреев в советское время не числился запрещенным автором, книги его до 1957 года вовсе не выходили, а регулярно печатаемые в 1970—1980-х (огромными по нынешним временам тиражами в 200–300 тысяч экземпляров) не имели большого отклика. Настоящее возвращение Леонида Андреева произошло в конце 1980-х, когда на территории гибнущего СССР разгулялся описанный Андреевым во время русско-японской войны «красный смех», вновь гремели взрывы террористов, в далеком Афганистане гибли советские солдаты, взбухали митинги, запахло новой революцией. Написанные почти за век до этого произведения Андреева оказались как никогда своевременны. Его вновь стали называть пророком, человеком, заглянувшим в бездну; оказалось, что задолго до Камю и Сартра Андреев описал экзистенциальный кошмар… 1990-е можно назвать десятилетием Леонида Андреева — из писателей прошлого он был одним из самых издаваемых (вышло, кроме отдельных книг, еще и шеститомное собрание сочинений), востребованных, цитируемых.

Но вместе с падением градуса социальной напряженности, с затуханием общественной жизни снизился и интерес к творчеству Андреева. Хотя, думаю, это не совсем справедливо — значительная часть написанного Андреевым необходима читателям (особенно читателям молодым) и сегодня: к примеру, рассказы «Ангелочек», «В подвале», «В темную даль», «Книга», «Предстояла кража», «В тумане», пьесы «Савва», «Жизнь Человека» входящим в самостоятельную жизнь многое откроют, от многого предостерегут, многому научат. Понятно, что каждый постигает жизнь в одиночку, самостоятельно совершает все ошибки,

совершенные предыдущими поколениями, но ориентиры все же необходимы. Большие писатели интригуют не столько закрученностью сюжета и причудливостью фантазии, сколько остротой поднимаемых в своих произведениях проблем. В лучшей прозе Андреева все это совпало.

Леонид Николаевич Андреев прожил сорок восемь лет, чуть более двадцати из которых были отданы литературному творчеству.

О своем писательском призвании Андреев знал, кажется, с ранней юности: еще семнадцатилетним он обещал в дневнике, что своими писаниями разрушит и мораль, и установившиеся человеческие отношения, разрушит любовь и религию и закончит свою жизнь «все-разрушением». В дальнейшем Андреев то пытался сдержать это обещание, то опровергал его. Этим противоречием наполнена вся его писательская судьба.

Он родился 21 (9) августа[55] 1871 года в городе Орле в семье землемера. Учился неровно — в математике ничего не понимал и списывал задачи у друзей, зато отлично писал сочинения чуть ли не для всего класса, искусно меняя стиль для каждого ученика. Всерьез занимался Андреев рисованием, и это увлечение сохранил на всю жизнь, не раз сетуя на то, что не получил художественного образования — в Орле получить его было попросту негде.

Много читал: сначала был заворожен Диккенсом, Жюлем Верном, Майном Ридом, потом Львом Толстым, Писаревым и особенно — философией Шопенгауэра. По признанию самого Андреева, книга «Мир как воля и представление» Шопенгауэра сыграла огромную роль в формировании его личности и подтолкнула к писательству. (Первые публикации рассказов Андреева состоялись в 1892 и 1895 годах, но сам он относился к этим опытам скептически и в книги, собрания сочинений их не включал.)

Окончив в 1891 году гимназию, Андреев поступил на юридический факультет Петербургского университета, но вскоре душевная травма — измена любимой женщины — заставила его бросить учебу. Правда, в 1893 году он восстановился, но уже в Московском университете, и в мае 1897 года получил диплом, позволивший начать адвокатскую карьеру.

Но более чем выступления на суде в качестве защитника его увлекала журналистика. Поначалу Андреев писал короткие информационные справки, затем, для «Московского вестника», — очерки под общим названием «Из залы суда», судебные отчеты.

С ноября 1897 года Андреев стал постоянным автором новой

московской газеты «Курьер», где вскоре и состоялся его литературный дебют — в апреле 1898-го был опубликован рассказ «Баргамот и Гараська». Рассказ этот был создан «по случаю»: приближалась Пасха, а у газеты не было пасхального рассказа, написать который и предложили Леониду Андрееву.

Фабула «Баргамота и Гараськи» достаточно традиционна (до Андреева почти на ту же тему писал, к примеру, Глеб Успенский): городовой Бергамотов, по прозвищу Баргамот, стоит на посту. Канун светлого праздника, люди идут в церковь, а Баргамоту нести службу до трех часов ночи. Настроение у городового скверное, и он с готовностью хватает за шиворот местного пьянчужку Гараську. Тащит в участок. Гараська падает и разбивает пасхальное яичко. Плачет, бормочет: «Я… по-благородному… похристосоваться…» Растроганный Баргамот приглашает пьянчужку к себе домой. Жена городового угощает гостя, интересуется, как его отчество. Гараська снова начинает плакать: «По отчеству… Как родился, никто по отчеству… не называл…»

Рассказ Андреева был принят сотрудниками «Курьера» «без всякого восторга», да и сам автор «о рассказе был мнения среднего». Тем большей неожиданностью для него оказался всеобщий восторг, сравнение с Чеховым. И главное — рассказ растрогал и восхитил Максима Горького, который стал поддерживать молодого автора. Андреев за два-три года из газетного репортера превратился во «властителя дум» во многом благодаря именно Горькому, но именно с ним у Андреева происходили самые горячие споры, приведшие в итоге к разрыву отношений.

В начальный период творчества Андреев показал себя реалистом. «Сюжеты Андреев почти не выдумывал — он просто умел их выделить из происходящего вокруг», — отмечает исследователь его творчества Алексей Богданов. Но уже скоро реалистическая манера для Андреева стала тесна, понадобились новые формы, новый язык. Уже в начале 1901 года он написал рассказ «Ложь» «в символистическом направлении», который был большинством критиков встречен неодобрительно: Н. К. Михайловский, например, охарактеризовал «Ложь» как «маленькое темное облако на светлом будущем г. Андреева как художника» и беспокоился о том, «разрастется ли это облако в мрачную тучу, которая весь горизонт закроет, или, набежав на мгновение, рассеется в пространстве»; а Лев Толстой, оценив этот рассказ «нулем», приписал на полях первой книги Андреева: «Начало ложного рода». Но прежде чем «ложный род» стал главенствующим в творчестве Андреева, писателем было создано

немало потрясающих произведений.

Несмотря на успехи на адвокатском поприще, Андреев в 1900 году в последний раз выступил в качестве защитника. Отныне главным делом его жизни становится литература. В 1899 году он познакомился с Чеховым, в 1900-м — с Горьким (их знакомству предшествовала долгая переписка); по рекомендации Горького стал участником литературных «Сред», где сблизился с Буниным, Вересаевым, Телешовым, Куприным и другими писателями. На «Средах» происходило чтение написанных произведений, их обсуждение; наведывались туда и издатели, редакторы журналов.

После выхода первой же книги Леонид Андреев стал одним из самых читаемых писателей России. Каждое новое его произведение вызывало бурные обсуждения, а нередко и скандалы. Особенно возмутили общественность рассказы «Бездна» и «В тумане». Сюжет первого таков: молодой человек, гуляя с любимой за городом, томится страстью, но не решается обнять и поцеловать девушку. В лесу влюбленные встречают компанию пьяных мужиков, которые сбрасывают юношу в ров и насилуют девушку. Очнувшись, герой находит лежащую в глубоком обмороке возлюбленную и тоже насилует «безвольное тело, своей безжизненной податливостью будившее дикую страсть».

В психологическую достоверность финала рассказа многие не поверили. «Чтобы юноша, любивший девушку, заставший ее в таком положении и сам полуизбитый — чтобы он пошел на такую гнусность! Фуй!..» — отозвался о «Бездне» Лев Толстой. Впрочем, некоторые критики указывали на близость «Бездны» к толстовской «Власти тьмы». Сам Андреев выступал в прессе с объяснениями финала, публично оправдывался — и пускаться в оправдания приходилось ему затем еще не раз, в связи с другими скандальными произведениями.

Через несколько месяцев после выхода «Бездны» Андреев шокировал читателей рассказом «В тумане», героем которого сделал гимназиста, заразившегося сифилисом. В первой части рассказа описано внутреннее состояние юноши, его разговор о жизни, будущем с ничего не подозревающим отцом. После чего, не в силах побороть желание быть с женщиной,'юноша идет к проститутке и убивает ее, а потом бьет ножом себя в грудь.

В печати развернулась бурная полемика, в которой приняла участие и жена Льва Толстого Софья Андреевна, обвинившая Андреева в стремлении «наслаждаться низостью явлений порочной человеческой жизни». Впрочем, Чехов в письме О. Л. Книппер назвал «В тумане» «очень хорошей вещью» и отметил, что «автор сделал громадный шаг вперед». Поддержал он

Андреева и письменно: «Беседа отца с сыном „В тумане“ сделана спокойно, и за нее меньше не поставишь, как 5+». Кстати сказать, этот андреевский рассказ очень близок рассказу самого Чехова «Володя», где речь идет тоже о совсем молодом человеке, который видит пошлость и лживость окружающей его жизни, испытывает непреодолимое влечение к женщине, чувствует собственную ничтожность, ненужность и потому кончает жизнь самоубийством.

Благодаря этим двум рассказам 1902 года за Андреевым закрепилась слава «воспевателя кошмаров жизни» — и эти кошмары уже вскоре стали содержанием жизни не только частной, единичной, но и общественной: началась тяжелая, разрушающая политические институты, раскалывающая общество, подрывающая экономику России русско-японская война, произошло Кровавое воскресенье в Петербурге, гремели один за другим выстрелы и взрывы террористов, строились баррикады, полыхали барские усадьбы.

Хоть Андреев не раз отмечал, что его не интересует политика, что ему интересен человек как таковой («Герои Леонида Андреева — общелюди», — утверждал Корней Чуковский), окружающая действительность не могла не отразиться в его творчестве. И она отразилась, пожалуй, с предельной остротой.

О безумии войны Андреев написал повесть «Красный смех», прочитав которую Александр Блок признался в письме С. М. Соловьеву в январе 1905 года: «…Захотелось пойти к нему [Андрееву] и спросить, *когда* всех нас перережут. — Близился к сумасшествию, но утром на следующий день (читал ночью) пил чай». (Это чаепитие — существенная деталь, к которой мы еще вернемся.) «…Нужно его распространять», — говорил о «Красном смехе» Лев Толстой.

Мнения читателей, как часто случалось с произведениями Андреева, оказались полярно противоположны. Одни восприняли «Красный смех» как отчаянный вопль о том, что всякая война есть «безумие и ужас», другие отказывали повести в художественной правде. Но в целом отзывы были примерно такие: «потрясение», «оглушающее впечатление», «горячая антивоенная проповедь»… В считанные месяцы «Красный смех» был переведен на десятки языков (включая и эсперанто), происходили его обсуждения, под его влиянием возникло общественное движение «Долой оружие!». Отзвуки «Красного смеха» слышны в произведениях немецких экспрессионистов, в романах ветеранов уже Первой мировой войны Ремарка («На Западном фронте без перемен»), Луи Селина («Путешествие на край ночи»). Повесть без преувеличения

всколыхнула Европу, но не положила конец войнам, о чем мечтал и чего при помощи литературы добивался Андреев. Особенно странно, что через десять лет его отношение к войне поменялось.

В те дни, когда Андреев вносил в рукопись «Красного смеха» последнюю правку, в Москве произошло массовое избиение демонстрантов (5 и 6 декабря 1904 года), а, когда типографский станок тиражировал «Сборник товарищества „Знание“» с «Красным смехом», в Петербурге было расстреляно шествие рабочих (9 января 1905-го), вошедшее в историю под названием Кровавое воскресенье. 4 февраля в своей карете был взорван московский генерал-губернатор великий князь Сергей Александрович Романов — эсеры приговорили его и московского обер-полицмейстера Трепова к смерти за пролитую 5 и 6 декабря кровь и сообщили об этом в прокламациях. Убийство великого князя послужило Андрееву толчком для написания повести «Губернатор», о которой хочется поговорить подробнее.

* * *

В последние годы все чаще говорят о терроризме, террористической угрозе, вырабатывают методы борьбы с ней, и это справедливо — гремят взрывы по всей Земле, самолеты врезаются в небоскребы, боевики захватывают роддома, театры, посольства, гостиницы, школы. Гибнут десятки, сотни, а то и тысячи людей, повинных лишь в том, что являются гражданами определенной страны, исповедуют определенную религию, оказались в определенном месте (в вагоне метро, где заложено взрывное устройство, в школе, которую боевики наметили для захвата, в Международном торговом центре, на который направлен для тарана авиалайнер). Террористические акты, все более кровавые, нередко анонимные, имеют целью не столько уничтожить определенную политическую, религиозную, общественную фигуру или добиться каких-либо целей, сколько запугать народ, спровоцировать на обострение обстановки.

Но чем же порождается террор? Ведь устраивают и исполняют эти акты, даже самые страшные, не враги рода человеческого, далеко не всегда патологические убийцы; ведь чего-то с помощью взрывов, захвата заложников, убийства террористы все же хотят добиться, что-то изменить. Совершайся террористические акты ради финансовой выгоды, вряд ли столь массовым было бы такое явление, как террористы-смертники, которыми зачастую становятся молодые, полные сил, нередко хорошо образованные молодые юноши и девушки.

Терроризм порождается несправедливостью. Несправедливостью одного государства по отношению к другому, одного религиозного течения, одного этноса, класса, сословия по отношению к другим. Терроризм — орудие слабых, не имеющих возможности что-либо изменить политическими методами. И они берутся за автоматы, бомбы, захватывают самолеты…

На протяжении почти сорока лет Российская империя жила в состоянии террористической войны. Народники, стремившиеся с начала 1860-х образовать народ, «открыть глаза мужику» и с его помощью произвести социальные и политические преобразования, к концу 1870-х перешли к террористической борьбе. (Позже тактику террора взяли на вооружение и эсеры, и анархисты, прибегали к нему и марксисты.)

В числе жертв террористов — император Александр II, сотни государственных чиновников, полицейских, армейских начальников. В ответ правительство казнило террористов И причастных к актам, сотни революционеров отправляло на каторгу, заточало в одиночных камерах.

Война была непримиримой, ею было заражено все общество, в том числе и люди искусства…

Та война, конечно, разрушала Россию. Разрушали ее и революционеры, и власть, пошедшая на кое-какие уступки лишь тогда, когда вся страна полыхала (конец 1905—середина 1906 годов). Но в убийствах («казнях») тех, кто был ответствен («виновен») за убийства демонстрантов, за подавление крестьянских выступлений, за введение военно-полевых судов в отношении политических преступников, была если й не положительная, то объяснимая черта. Полицмейстер, министр, губернатор, отдавший приказ стрелять, или пороть, или вешать, знал, что ему могут отомстить и наверняка отомстят. А в обществе жила надежда на справедливость.

Об этой жажде отмщения, об ощущении справедливости и рассказывается в повести «Губернатор».

Уже на первой странице автор вводит нас в суть проблемы.

«Сал1 по себе факт был очень прост, хотя и печален: рабочие с пригородного завода, уже три недели бастовавшие, всею своею массою в несколько тысяч человек, с женами, стариками и детьми, пришли к нему с требованиями, которых он, как губернатор, осуществить не мог, и повели себя крайне вызывающе и дерзко: кричали, оскорбляли должностных лиц, а одна женщина, имевшая вид сумасшедшей, дернула его самого за рукав с такой силой, что лопнул шов у плеча. Потом, когда свитские увели его на балкон, — он все еще хотел сговориться с толпой и успокоить ее, — рабочие стали бросать камни, разбили

несколько стекол в губернаторском доме и ранили полицмейстера. Тогда он разгневался и махнул платком.

Толпа была так возбуждена, что залп пришлось повторить, и убитых было много — сорок семь человек; из них девять женщин и трое детей, почему-то всё девочек. Раненых было еще больше».

Совершив это — отдав приказ стрелять, — губернатор Петр Ильич понял, что обречен: ему отомстят. Ведь «он перешагнул через что-то, через какой-то высокий, невидимый порог, и железная дверь с громким скрипом железных петель захлопнулась сзади — и нет возврата». И всему городу, даже близким губернатора, тоже ясно — его скоро убьют. И последующие страницы рассказа посвящены описанию ожидания отмщения.

Губернатора пытаются успокоить, доказать себе, что он поступил правильно. В Петербурге его действие одобрили, подчиненные относятся к Петру Ильичу как к герою — а он готовится к смерти, мысленно повторяет предыдущую жизнь. И не то чтобы раскаивается во многих поступках, но осознает, что были они напрасны; поведение окружающих кажется ему лицемерным и лживым.

Вот приехал «преосвященный Мисаил, и после первых фраз ясно стало, что он заботится о том же, о чем и все, и хочет успокоить его христианскую совесть. Рабочих назвал злодеями. (…)

— Злодеи-то — злодеи. А я бы, ваше преосвященство, будь я на вашем месте, отслужил бы панихиду по убиенным.

Архиерей отстранил ухо, развел над животом сухими, как гусиные лапы, руками и, склонив голову, кротко сказал:

— На всяком месте свои терния. Я вот на вашем месте, ваше превосходительство, совсем и стрелять-то бы не стал, дабы не утруждать духовенство панихидами, да ведь что же поделаешь: злодеи!»

Прибывает из Петербурга сын Петра Ильича, офицер, и тоже затем, чтобы успокоить. Губернатор долго избегает откровенных разговоров с сыном, но в последний вечер разговор все же состоялся.

Губернатор признается, что его «смущает этот случай, ну, с рабочими». Сын удивлен:

«— Но ведь ты же получил одобрение из Петербурга?

— Да, конечно, и я счастлив, но… Алеша! — С неуклюжей ласковостью пожилого и важного человека он заглянул в красивые глаза сына. — Ведь они же не турки? Они свои, русские, всё Иваны да тезки — Петры, а я по ним, как по туркам? А? Как же Это? (…)

— Ты что-то путаешь, папа. (…) Как государственный деятель ты должен понимать, что в государстве прежде всего порядок, и кто бы ни нарушал его, безразлично. Нарушь его я, — и ты должен был бы стрелять в меня, как в турка.

— Это верно! — кивнул головой губернатор и заходил по комнате. — Это верно.

И остановился.

— Да ведь с голоду, Алеша! Если бы ты их видел.

— Зензивеевские мужики тоже с голоду бунтовали, а это не помешало тебе великолепно их выдрать».

Вскоре губернатор вспоминает об этом случае.

«Зензивеевских крестьян он выпорол около пяти лет тому назад, на второй год своего губернаторства, и тоже тогда получил одобрение от министра; и с этого, собственно, случая началась быстрая и блестящая карьера Алексея Петровича, на которого обратили тогда внимание, как на сына очень энергичного и распорядительного человека. Он смутно, за давностью времени, помнит, что мужики насильно забрали у помещика какой-то хлеб, а он приехал с солдатами и полицией и отобрал хлеб у мужиков. Не было ничего ни страшного, ни угрожающего — скорее что-то нелепо-веселое. Солдаты тащили мешки с зерном, а мужики ложились грудью на эти самые мешки и волоклись вместе с ними под шутки и смех развеселившихся полицейских и солдат. Потом они вскрикивали, дико взмахивали руками и, словно слепые, тыкались в загорожи, в стены, в солдат. Один мужик, оторванный от мешка, молча, трясущимися руками шарил по траве, разыскивая камень, чтобы бросить. На версту кругом нельзя было найти ни одного камня, а он все шарил, и, по знаку исправника, полицейский презрительно толкнул его коленом в приподнятый зад, так что он стал на четвереньки и так, на четвереньках, куда-то пополз».

«Позорно! — говорит себе губернатор. — Позорно. Боюсь, что я негодяй».

Губернатор ждет смерти, даже ищет ее, отказавшись от охраны и гуляя в одиночестве по улицам города. Приставленные к нему сыщики — защита слабая, и, понимая это, они не слишком тщательно наблюдают за губернатором…

И однажды утром на безлюдной площади к Петру *Ильичу поахоают* двое, *окликают.* Делая вид, что подают прошение, тянут из карманов револьверы. Действия их неумелы, неловки; губернатор ждет, успевая оглядеть площадь, — никого вокруг, кроме этих двоих.

«Убит он был тремя непрерывными выстрелами, слившимися в один сплошной и громкий треск.

Минуты через три прибежал городовой, за ним сыщики и народ — как будто все они где-то поблизости, за углом, ожидали конца. (…)

И весь день возбужденно говорили об убийстве, одни — порицая, другие — одобряя его и радуясь. Но за всеми речами, каковы они ни были, чувствовался легкий трепет большого страха: что-то огромное и всесокрушающее, подобно циклону, пронеслось над жизнью, и за нудными мелочами ее, за самоварами, постелями и калачами, выступил в тумане грозный образ Закона Мстителя».

Некоторые из современных Андрееву критиков считали, что повесть слишком растянута. С этим трудно согласиться: автору нужно было показать ожидание губернатором гибели, осознание того, что она неизбежна. Ни одна деталь — увлечение Петра Ильича огородничеством, осмотр убитых, фейерверк перед отъездом сына, сошедшая с ума жена рабочего, у которой убили дочку, письма губернатору — не кажется лишней, все играет на усиление эффекта.

Нет в повести и окрашенных одним цветом персонажей — ни темных, ни светлых. По-своему прав губернатор, по-своему повинны в собственной скотской жизни рабочие, по-своему честен полицмейстер, по-своему несчастна супруга губернатора.

Проблема, поставленная Андреевым в «Губернаторе», вневременна — она будет существовать, пока существует институт государственной власти, пока есть такое понятие, как справедливость. В одном из первых отзывов на *повесть (журнал* «Мир Божий», 1906, № 4) критик В. П. Кранихфельд указывал на то, что ни один реально существующий губернатор не воспримет произведение Андреева иначе «как детскую побасенку из мира сентиментальных чудаков». Может быть, так и есть. Но в этом и беда людей у власти, не реагирующих на происходящее внизу, как говорится, в народных толщах, или же реагирующих топорно — век назад залпами по демонстрантам, казачьими нагайками и поркой, а сегодня дубинками. В итоге это приводит к катастрофам, «красному смеху».

«Как бы отрицательно мы ни относились к террору и с точки зрения этической и с точки зрения политической бесплодности его, — писал критик К. Арабажин, — мы не можем отрицать, что явления террористического характера имеют глубокие корни в обществе и не могут быть объясняемы по казенному способу, — преступностью безумцев. Андреев дает нам в этом смысле удивительную по наблюдательности и меткости картину».

В автобиографии Леонид Андреев отметил: «Серьезных

цензурных препятствий в моей беллетрической работе не встречал. Некоторые гонения испытывал уже после того, как вещь была напечатана или поставлена в театре».

«Губернатор» тоже был опубликован без особых проблем в журнале «Правда» весной 1906 года, но к розничной продаже номер был запрещен. И все же удивительно, что, казалось бы, недопустимое, крамольное, цензура у Андреева пропускала в печать. И едкую сатиру на официальную, слитую с правосудием, церковь («Христиане»), и бунт священника против Бога («Жизнь Василия Фивейского»), и памфлет на агентов полиции («Нет прощения»), и «призыв к анархии», «глумление над православием» («Савва») и, особенно, настоящий гимн революции — небольшой рассказ, даже, скорее, стихотворение в прозе, — «Из рассказа, который никогда не будет окончен», опубликованный в газете «Утро России» в сентябре 1907 года, в дни, когда Первая русская революция была подавлена, задушена «столыпинскими галстуками».

Это произведение Андреева легко примерить и на наше время. В нем дано объяснение того, почему, несмотря на упорно навязываемый стандарт благопристойного обывателя, несмотря на запугивание, люди выходят на «несанкционированные митинги». Дело здесь не столько в уровне жизни, не в озлобленности, не в кровожадной зависти к богатым и даже не в протесте против ограничения гражданских свобод, а — в порыве… И такой порыв как раз описан в миниатюре «Из рассказа, который никогда не будет окончен».

Параллельно с этим произведением Андреев написал другое, казалось бы, полярно ему противоположное, — «Тьма».

«Тьма», на мой взгляд, самое необъяснимое, самое глубокое произведение Леонида Андреева. Повествует оно о революционере-террористе, который, скрываясь от слежки, оказывается в публичном доме. Там он знакомится с проституткой Любой й в процессе общения с ней перерождается — из чистого, осененного великой идеей человека, превращается в покорного, осознавшего непобедимую грязь мира («Если нашими фонариками не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и все полезем в тьму», «стыдно быть хорошим»); он отдает револьвер, безропотно сдается полиции. Но перерождается и Люба — вместо развращенной девки, оскорбленной тем, что ее клиент не желает с ней плотской близости, мы видим в финале женщину, бунтующую против зла и покорности («Миленький! да зачем же ты револьвер отдал… Да зачем же ты бомбу не принес… Мы бы их… мы бы их… всех…»). Впрочем, это лишь скелет рассказа — его нужно читать: в диалоге героев, в их споре, в

«очной ставке двух правд, жизни вверх и жизни вниз» и кроется суть, процесс изменения мировоззрений, метания, открытия, прозрения даже.

Война в русском обществе была в разгаре, и потому рассказ этот вызвал в демократическом лагере бурю негодования: «злая сатира на революционера», «грязный вздор», «не бывает таких революционеров… не было, нет и не бывает таких проституток», «пособничество реакции». «Тьма» стала причиной разрыва дружеских отношений Андреева с Горьким… Мало кто из критиков, подобно А. Горнфельду, увидел в рассказе нечто вневременное: «При всех своих недостатках [рассказ] с болезненной силой задел что-то важное и требующее ответа в душе читателей».

Реакция демократического лагеря объяснима — еще недавно Леонид Андреев был с ними всецело, поддерживал революцию не только в произведениях, но и делом: в феврале 1905 года он был арестован за то, что предоставил свою квартиру для заседания членам ЦК РСДРП, и две недели провел в Таганской тюрьме. Весной 1906-го в Финляндии Андреев участвовал в демонстрациях, выступал на митингах; после подавления восстания в Свеаборге скрывался в Норвегии. «Революция, революция, революция», — звучит во многих его письмах того времени.

Поэтому «Тьма», естественно, оскорбила тех, кто считал Андреева своим соратником. Но он прежде всего был художником, рассматривающим жизнь, человека под разными углами зрения. И потому почти одновременно мог писать совершенно разные по идее произведения: «Марсельеза» — и «Так было», «Тьма» — и «Из рассказа, который никогда не будет окончен», «Рассказ о семи повешенных» — и «Мои записки»…

В Берлине, где осенью 1906 года жил Андреев, им была создана одна из самых мрачных его вещей — пьеса «Жизнь Человека». Театральные постановки ее (февраль 1907-го в Петербурге, декабрь — в Москве) потрясли зрителей. «Отчаяние *рыдающее,* которое не притупляет чувства и воли, а *будит»,* — писал А. Блок; «Шедевр Андреева», — отозвался А. Луначарский; «Спасибо, спасибо художнику, который раскрыл перед нами пропасть бытия и показал перед нами гордого *человека,* а не *идиота»,* — благодарил Андрей Белый. Но вместе с тем многие упрекали автора в том, что жизнь человека показана в стиле лубка, что нет в ней героических моментов, настоящего бунта, что андреевский человек не в силах сопротивляться обстоятельствам.

Но таков был замысел Андреева: создать схему обыкновенной

человеческой жизни, в которой чередуются радости и беды, отчаяние и духовные подъемы. А жизнь изначально трагична, потому что неизбежно заканчивается смертью. И все же при всей своей трагичности, безысходности, пьеса подталкивает читателей к сопротивлению бренности существования, провоцирует на деятельность. Да, андреевский человек умирает, но нравственно не подчиняется смерти. И наверное, невозможно после чтения «Жизни Человека» изо дня в день жить просто так, бездумно. Ведь «Некто в сером» (персонаж пьесы) отсчитывает годы, месяцы, а может быть, дни до конца этой единственной жизни.

28 ноября 1906 года, буквально через два месяца после окончания пьесы, умерла от послеродовой болезни жена Леонида Андреева Александра Михайловна, с которой писатель прожил в браке около пяти лет (познакомились они еще в 1896 году). Она была его другом, спасением от «ужаса жизни». И это не пустые слова: в юности Андреев несколько раз покушался на самоубийство, лежал в психиатрических лечебницах, страшно пил. Наверное, благодаря Александре Михайловне Андреев не только стал выдающимся писателем, но и выбрался из затяжного периода депрессии, страшного внутреннего смятения… Александра Михайловна родила двух сыновей, старший из которых, Вадим, известен как ревностный хранитель литературного наследия отца, автор воспоминаний о нем, а младший, Даниил, стал прекрасным поэтом, написал уникальную, ставшую настольной не для одного поколения молодых интеллектуалов книгу «Роза мира».

20 апреля 1908 года Андреев женился во второй раз. Его супругой стала Анна Ильинична Денисевич. У них родилось трое детей — два сына, Савва и Валентин, и дочь Вера… Вскоре после венчания было окончено строительство огромного дома на юге Финляндии, в Вам-мельсуу (ныне поселок Серово на Черной речке, часть Санкт-Петербурга), где семья Андреевых с тех пор в основном и жила.

В 1908 году Андреевым были написаны последние произведения из тех, которые вызвали бурные споры, о которых отзывались как о шедеврах, в рецензиях на которые встречалось слово «потрясение». Это «Рассказ о семи повешенных» и повесть «Мои записки».

В «Рассказе о семи повешенных» Андреев описывает поведение и мысли ожидающих смерти людей. Среди них революционеры (в том числе и девушки) и уголовные убийцы. Всех их военно-полевой суд приговаривает к повешению. Для окружающих — судей, солдат, палачей — это рутинная работа: смертные приговоры в то время были делом обыденным. «Бытовое

явление», как *озаглавил свою статью о* военно-полевых судах В. Г. Короленко.

Традиционно для Андреева критики разошлись в оценке рассказа. Одни писали о психологическом неправдоподобии, другие называли автора «Рассказа о семи повешенных» великим художником. Отрицательно отозвался о произведении Лев Толстой: «Фальшь на каждом шагу!» — но через несколько дней после его прочтения начал писать свою знаменитую статью «Не могу молчать» о том же, в сущности, о чем и рассказ Андреева.

Эта вещь создавалась Андреевым в состоянии крайнего напряжения, он сам переживал ощущения приговоренных к смерти (и очень точно их выразил, если верить свидетельствам революционеров Н. А. Морозова и И. О. Стародворского, испытавших ожидание казни, замененной пожизненным заключением). И, словно в противовес этому рассказу, написал вскоре повесть «Мои записки», герой которой полюбил тюрьму и после окончания срока заключения отказался выходить на свободу. «При закате солнца наша тюрьма прекрасна» — такими словами заканчивается повесть.

Читатели увидели в герое «Моих записок» символ наступившей реакции. Критики обсуждали повесть особенно яростно, доходило до возбуждения уголовных дел…

А вслед за этим наступил спад интереса к произведениям Леонида Андреева. Попробуем разобраться, что явилось причиной этого.

В 1908 году, после десяти лет напряженного литературного труда, Андреев стал не только известным, но и обеспеченным писателем. На протяжении десятилетия практически каждое произведение производило «потрясающее впечатление». Творческое развитие Андреева совпало с тяжелейшим периодом в истории России, когда в обществе и пролегла трещина, приведшая через несколько лет к расколу страны, к кровопролитной гражданской войне. Но общество не могло долго находиться в таком напряжении, в каком жило в 1904–1908 годах, не могло постоянно вглядываться в бездну. Оно искало нечто жизнеутверждающее, способное дать надежду. (Интересно, что именно в эти годы такой популярностью стал пользоваться поэт Игорь Северянин, автор легких, ярких стихотворений; в литературу входили писатели, заряженные «положительной энергией».)

Андреев же все заглядывал и заглядывал в бездну, хотя, в то же время, все меньше использовал в своем творчестве мотивы окружающей действительности. Словно бы вняв сарказму Корнея

Чуковского («…Предложения трагедий у Андреева соответствуют спросу. Это не просто трагедии, а трагедии модные, сезонные. (…) Когда была война, появился „Красный смех“, когда пришла свобода, появился „Губернатор“; когда началась революция, появилось „Так было“; когда революция кончилась, — появился „Царь Голод“»), Андреев переключился на «драмы отвлеченных идей», перенес действие многих вещей в Италию или же вообще отбросил географическую конкретность. К числу таких произведений можно отнести пьесы «Царь Голод», «Черные маски», «Анатэма», «Самсон в оковах», «Тот, кто получает пощечины», «Океан», рассказы и повести «Неосторожность» («Это написано каким-то непонятным, не русским языком — по-испански, должно быть», — язвительно отозвался об этом тексте Лев Толстой), «День гнева», «Он», «Возврат», «Воскресение всех мертвых», «Дневник Сатаны».

Некоторые из этих произведений в художественном плане не уступают лучшим вещам Андреева 1904–1908 годов, но в них нет главного — примет, а значит, и нерва времени. Да и произведения реалистические, в первую очередь единственный завершенный автором роман «Сашка Жегулев» (1911 год), вызвали у критиков в основном отрицательные отзывы.

Особенно зло мстил некогда очаровавшему и напугавшему его Андрееву Александр Блок: «Он стал пародией своей собственной некогда подлинной муки, являя неумный и смешной образ барабанщика, который, сам себя оглушая, продолжает барабанить, когда оркестр, которому он вторил, замолк» (из статьи «Ответ Мережковскому»); «…нетрагические мировые трагедии Л. Андреева, всегда очень длинные и похожие на плохой перевод с чужого языка» (из статьи «Противоречия»).

Вспомним, что когда-то (в 1905 году) Блок писал о своем впечатлении от «Красного смеха»: «Близился к сумасшествию, но утром на следующий день (читал ночью) пил чай». Этого чая после близости к безумию поэт, видимо, не мог Андрееву простить. Раздражало Блока и то, что человек, бросавший читателей «в самую глубь идей, противоречий, жизни, смятения», прилично на этом заработал, выглядит здоровым, одевается щеголевато. О «бархатной курточке» Андреева он упоминает снова и снова — и в дневнике, и в заметках, и в воспоминаниях.

Навешенный на писателя Блоком ярлык «пародии на самого себя» не давал многим критикам по достоинству оценить явные удачи Андреева, среди которых пьесы «Анфиса» и «Екатерина Ивановна», рассказ «Цветок под ногою»… Бесспорно заслуживает прочтения и роман «Сашка Жегулев», повествующий о тех «идейных бандитах», какими была наводнена Россия после

разгрома Первой русской революции.

В отношении к роману интересна реакция Горького. Отзываясь на просьбу Андреева оценить эту вещь, Горький не оставил от романа камня на камне, однако позже, в предисловии к американскому изданию «Сашки Жегулева», изменил свою точку зрения: «Роман написан с пафосом, быть может, несколько излишним, он перегружен „психологией“, но совершенно точно воспроизводит фигуру одного из тех русских мечтателей, которые веруют, что зло жизни возможно победить тою же силой зла…» Жаль, что автор «Сашки Жегулева» не узнал об этом отзыве — к этому времени он уже пять лет как был в могиле.

С 1908 по 1914 годы Леонид Андреев жил с семьей на своей даче на Черной речке. Увлекался яхтами, фотографией, занимался живописью (сохранилось много интересных картин Андреева, портреты близких). Его писательская работа не ослабевала — во второй половине писательской жизни (1909–1919) он написал значительно больше, чем с 1898 по 1908 годы. Точнее, чаще теперь он не писал, а диктовал жене, сидящей за пишущей машинкой.

Начало Первой мировой войны Андреев встретил с энтузиазмом. Писателю Ивану Шмелеву он, например, писал: «Для меня смысл настоящей войны необыкновенно велик и значителен свыше всякой меры. Это борьба демократии всего мира с цезаризмом и деспотией, представителем каковой является Германия… Разгром Германии будет разгромом всей европейской реакции и началом целого цикла европейских революций». В общем-то, как показала история, позиция Андреева была довольно-таки провидческой, но на стезе литературы он своими «военно-патриотическими» произведениями, а особенно публицистикой, славы не снискал. Единственный, на мой взгляд, глубокий рассказ этого периода — «Ночной разговор», по сюжету которого допрос императором Вильгельмом пленного русского солдата постепенно перерастает в философский спор, — увидел свет через несколько лет после смерти автора.

В годы войны Андреев служил в созданной министром внутренних дел А. Д. Протопоповым газете «Русская воля», призывал бывших друзей-демократов публиковать в ней стихи, прозу, статьи, но получал лишь отказы — иногда вежливые, а чаще жесткие. Февральскую революцию Андреев встретил с восторгом, но к осени 1917 года наступило разочарование. Писатель вернулся из Петрограда на Черную речку, и с обретением Финляндией независимости оказался за границей России.

Весной 1918 года Андреев начал роман «Дневник Сатаны». В

этом произведении он, пожалуй, дальше всего отошел от традиций русской литературы — очень легко представить, что роман написан западноевропейским литератором в 1930-е годы. Язык, образный ряд, построение сюжета — все напоминает литературу эпохи меж двух мировых войн.

Действие романа происходит в Риме накануне Первой мировой войны. Везде царят дельцы, обман, интриги. Сатана воплотился в американского миллиардера и желает при помощи денег окончательно растлить человечество. Но Сатану разоряют — люди оказались хитрее и ловчее его. По крайней мере, в эпизоде, который оказался в неоконченном романе последним.

«Дневник Сатаны» был опубликован в Советской России в 1922 году, но откликов в прессе почти не получил — было не до него. Зато на Западе роман вызвал огромный интерес, был переведен почти на все европейские языки и, быть может, повлиял на зарождающуюся в тот момент литературу «потерянного поколения».

Андреев пытался участвовать в борьбе с большевиками — писал статьи, встречался с банкирами и помещиками по вопросам финансирования белого движения, но силы и здоровье его были на исходе — все чаще случались сердечные приступы. Один из них стал роковым. 12 сентября 1919 года Леонид Андреев умер.

Погребен он был в усадьбе Крестовских «Мариоки» (ныне пос. Молодежное, северная окраина Петербурга), в 1957 году прах писателя перенесли на Литераторские мостки Волкова кладбища. В том же году, после почти тридцатилетнего перерыва, на родине Андреева вышла книга его прозы, а через два года — сборник пьес. С тех пор голос писателя Андреева звучит то тише, то громче, и чем тревожнее становится жизнь, тем больше людей обращаются к его произведениям. Одни ищут в них объяснений того, что происходит в обществе, другие — поддержки, третьи — материала для сравнений.

В 1908 году критик В. П. Кранихфельд писал: «Произведения Андреева болезненны, как болезненно и породившее их время. Но если когда-нибудь впоследствии историк захочет ярко осветить наше время, захочет изучить его не только в причинной цепи внешних событий, но и во внутренних переживаниях живых людей, то без помощи факела, который зажег Андреев, ему не удастся осуществить свое желание».

История, как известно, развивается не линейно, и многое из того, о чем писал Леонид Андреев век назад, к сожалению, повторяется, но благодаря его книгам мы, к счастью, многому можем научиться, многое предотвратить.

Дмитрий Быков
САМ СЕБЕ ЧЕЛОВЕК
Максим Горький (1868–1936)

1

Из всех русских писателей Горький познал наибольшую прижизненную славу: Пушкин, Толстой, Достоевский были кумирами современников — но в их честь не называли города, их книги не входили в школьные программы и не печатались многотысячными, а то и миллионными тиражами. Почти с самого начала (1892) и до конца литературной карьеры Горький был самым читаемым, прославленным, проклинаемым, «нарицательным» писателем в русской литературе; подражали не только стилю его прозы, но и стилю одежды, каждое новое его сочинение немедленно переводилось на все европейские языки, пьеса «На дне», разрешенная в России к представлению в единственном театре (МХТ), в Берлине шла одновременно в трех. Америка со скандалом его изгнала, Италия считала честью принять и воспринимала как главную достопримечательность острова Капри — даром что на острове Капри неплохо обстояло с достопримечательностями: тут тебе и лазурный грот, и сады Тиберия. Российская власть реагировала на него самым непосредственным образом: Николай II лично распорядился не допускать его в Академию (которую в знак протеста немедленно покинули Чехов и Короленко), Ленин с ним горячо спорил и двадцать лет дружил, Сталин превратил его в верховного арбитра по вопросам культуры. При этом даже самые горячие поклонники вряд ли поставили бы его рядом с Толстым, почти все считали его талант ниже чеховского, иные — ниже бунинского, андреевского и купринского (грандиозная русская проза и драматургия начала века много потеряла, оказавшись в горьковской тени, — на его фоне все словно уменьшились, даром что упомянутые Куприн, Бунин и Андреев писали как минимум не хуже); количество восторженных отзывов о чисто художественном даре Горького сравнительно невелико. Он брал чем-то иным — не пластической выразительностью, не лепкой характеров, не фабульной увлекательностью; пожалуй, художественным гением не считали его даже те, кого критика начала века именовала «подмаксимками». Между тем объяснять его успех одними внелитературными обстоятельствами — политической

активностью, чутьем на конъюнктуру — было бы неверно: мало ли в России тогда расплодилось идейных литераторов, куда более последовательных, чем Горький? Мало ли было потом, при советской власти, лояльных к ней и даже влюбленных в нее творцов? — но неоспорим был именно его моральный авторитет, наибольшим весом обладало его слово. Горький обозначил принципиально новый тип художника, в России еще небывалый и потому особенно успешный. Разумеется, к славе, тиражам и торговле его изображениями этот успех не сводился: Горький на протяжении добрых сорока лет оставался моральным авторитетом даже для тех, кто ненавидел его политических союзников.

В биографию его — довольно бурную — мы здесь углубляться не будем, поскольку к его успеху она имеет отношение косвенное. Интересующимся рекомендуем любое биографическое сочинение — их, слава богу, достаточно, как мифологизирующих, так и разоблачительных: две биографии в серии «Жизнь замечательных людей», которую Горький же и возродил в СССР (одна написана Ильей Груздевым, первым биографом и младшим другом Горького, и издана в 1958 году; другая Павлом Басинским, современным критиком, — в 2005-м). Есть книга Виктора Петелина «Жизнь Максима Горького» (2008) — тенденциозная, очень плохо написанная, но богатая интересными свидетельствами. Четырехтомная детальная «Летопись жизни и творчества» (1958–1960) остается наиболее подробным сводом фактов, документов и свидетельств; неоднократно (1955, 1981) выходили сборники «Горький в воспоминаниях современников»; во второй половине 1980-х годов начали широко публиковаться пристрастные, часто недоброжелательные, но неизменно горячие воспоминания эмигрантов — Ходасевича, Берберовой, Бунина, Зайцева (самые субъективные и несправедливые), Замятина. О судьбе Горького написано достаточно, и лучше всех (кстати, почти без прикрас, с замечательной честностью) описал свою жизнь он сам: почти все его тексты — как автобиографические, так и беллетристические — созданы на материале его пятилетних странствий, бесчисленных контактов и лично услышанных им диковинных историй, каких не выдумает самое изощренное воображение. О том, насколько писателю необходим жизненный опыт, в русской литературе спорили много — Пастернак в ответ на приглашение посетить тот или иной регион отвечал, что все необходимое видит из окна своего переделкинского дома, а Тициану Табидзе писал: «Забирайте глубже, земляным буравом без страха и пощады, но в себя, в себя. И если Вы там не найдете народа, земли и неба, то бросьте поиски, тогда негде и искать».

Вячеслав Пьецух, автор сердитого эссе «Горький Горький», в другой своей статье заметил: «Разуму очевидно, что писатель вовсе не тот, кто испробовал сто профессий, и не тот, кто пешком обошел страну, а, в сущности, тот писатель, у кого на плечах волшебная голова». Ясно, в чей огород прилетел этот булыжник. Между тем голова у Горького была в достаточной степени волшебная — поскольку занимался он не репортерской фиксацией увиденного и услышанного, а весьма строгим отбором. Присмотревшись к некоторым критериям этого отбора, мы заметим, что у Горького особый нюх на патологическое, кровавое, жестокое или уродливое — иногда, впрочем, и на смешное, но не забавное и невинное, а пугающе-гротескное. Чего у него не отнять, так это яркости: по страницам его прозы тянется небывалый парад уродств, извращений и зверств, изощренных истязаний, глумлений, в лучшем случае жутковатых чудачеств — и уж вовсе святых выноси, когда доходит до эроса. Образцом откровенности в русской литературе считались рассказы позднего Бунина — но бунинская эротика на фоне горьковской являет собою верх целомудрия, а главное — эстетизма. Удивительна вообще эта двойственность советской литературы: в производственном романе в пятидесятые годы аморальным считалось упоминание о связи директора с секретаршей, не приведи бог намекнуть на интим, — а рядом спокойно, миллионными тиражами переиздавался горьковский «Сторож» (1922), в котором эротика переходит в прямую порнографию, притом извращенную, и ничего.

Сам Горький об этой своей особенности выразился жестко (в письме к Леониду Андрееву, которого считал единственным другом): «Лет с шестнадцати и по сей день я живу приемником чужих тайн и мыслей, словно бы некий перст незримый начертал на лбу моем: „здесь свалка мусора“. Ох, сколько я знаю и как это трудно забыть». Свалкой мусора, однако, сделал свой мозг он сам: другие предпочитают фиксироваться если не на прекрасном, так хотя бы на приятном, милосердно стирают отвратительное, изгоняют постыдное — Горький одержим безобразным. Именно благодаря этой особенности — а никак не революционности, с которой у него на протяжении жизни были весьма сложные отношения, — он и завоевал читателя, серьезно расширив границы допустимого в литературе. Известность Горького всегда была отчасти скандальной — он говорил о том, о чем принято было молчать. Толстой, срывавший, по ленинскому определению, «все и всяческие маски», близко не подходил к тому дну, с которого Горький вел прямые репортажи: «Зачем вы это пишете, всю эту гадость?» — с недоумением спросил он, выслушав в

авторском чтении первый вариант пьесы «На дне».

Ответ на этот вопрос не так прост, как кажется. Разумеется, Горький писал все это не только для того, чтобы поразить воображение читателей и вызвать повышенный спрос на свои сочинения, хотя как опытный журналист (он на протяжении всей литературной карьеры был тесно связан с газетой) отлично знал читательское любопытство к «солененькому». Творческий метод Горького, особенности его зрения диктовались протестом, куда более глубоким, чем социальный или даже религиозный. Поднимай выше — ему хотелось не социалистической, а, не побоюсь этого слова, антропологической революции. Человек как таковой — вот что не устраивает Горького и нуждается в коренной реформе.

Наиболее яркой и мучительной своей чертой он считал врожденный имморализм — отсутствие априорных, изначальных представлений о добре и зле. Особенно подробно и исповедально он изобразил эту драму в рассказе 1924 года «Карамора», на первый взгляд не имеющем отношения к его биографии: там изложена история провокатора (одним из прототипов послужил знаменитый Евно Азеф, возглавлявший боевую организацию эсеров, секретнейшее террористическое подразделение, и одновременно доносивший на нее охранке). Горький задается вопросом: чего ради двойной агент соглашается на столь постыдную и вдобавок опасную работу? Деньги ни при чем, он вполне обеспечен и не жаден; азарт ему не свойствен, удовольствия от чужих страданий он не получает. Видимо — и здесь перед нами уже результат глубокого самонаблюдения, — он одержим желанием обнаружить, почувствовать границы собственного «я», пробудить дремлющее нравственное чувство. А вот это я могу сделать? А это? Неужели меня и на это хватит?! Хватает, как мы убеждаемся, на все: пресловутый голос совести молчит. Не зря героя преследует сон, в котором он ходит по кругу под низеньким, словно жестяным небом: никакого тебе кантовского «звездного неба надо мной и нравственного закона внутри меня».

У Горького с этим нравственным законом — тоже некие проблемы, как легко увидеть из его ранних сочинений. При таком душевном складе биография его могла быть любой — люди подобного типа рождаются и в богатых, и в нищих семьях, а жизненный опыт тут вообще ни при чем. Не зря Павел Басинский сравнил его с инопланетянином, явившимся на Землю в качестве наблюдателя, но не воспринимающего здешние дела как личные, касающиеся его самого. То же удивление перед Горьким — холодным наблюдателем, вечным чужаком — высказывал и

Толстой: «У него душа соглядатая, он пришел откуда-то в чужую ему, Ханаанскую землю, ко всему присматривается, все замечает и обо всем доносит какому-то своему богу. А бог у него урод» (это Толстой говорил Чехову, а тот передал Горькому — видимо, нашел важным и скорее комплиментарным: ведь, по Чехову, писатель должен быть холоден). Еще откровеннее Толстой записал это наблюдение в дневнике: «Он, как Ницше, вредный писатель: большое дарование и отсутствие каких бы то ни было религиозных, то есть понимающих значение жизни убеждений». Это-то отсутствие нравственных тормозов — и, более того, отрицание человеческой морали, относительной, трусливой, рабской, — чувствовалось в Горьком с самого начала. Жизненный его опыт, по большей части негативный, нужен был лишь для того, чтобы подкрепить врожденное, с *детства* осознанное убеждение: все никуда не годится. Человек еще не создан, но нуждается в пересоздании. Бога тоже еще нет — его создаст новый человек. Все наличные религии либо обслуживают богатых, либо защищают слабых. Мир, каков он сейчас, — лицемерен, фальшив, уродлив, полон страданий, и почти все его обитатели делятся на три категории: первые страдают, вторые мучают, третьи это страдание и мучительство оправдывают и поэтизируют (по этому же признаку — недостаточная ненависть к страданию, а то и поэтизация его, — он в своей статье «О мещанстве» записал в разряд мещан даже Толстого и Достоевского, чем вызвал оглушительный свист литературной братии и остроумную, потешившую его самого пародию Куприна «Дружочки». Но мещане для Горького — не просто обыватели, а вообще все, кто не хочет радикального переустройства мира, соглашается его терпеть как есть). Ничего этого быть не *должно.* Таково жизненное кредо Горького, великого отрицателя и разрушителя, в первой же поэме — уничтоженной самим автором «Песни старого дуба» — предупредившего: «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться». И в очерке о Ленине высшим комплиментом для героя было то, что Ленин «так исхитрился помешать людям жить привычной для них жизнью, как никто не смог до этого».

А большевиков он выбрал лишь потому, что их программа переустройства мира была наиболее безжалостной и радикальной — вплоть до буквальной «переплавки» человеческого «материала» (их термины!) из социально опасной в социально полезную субстанцию. Разумеется, представления о целях этой переплавки у романтика-идеалиста, стихийного ницшеанца Горького и у прагматиков-большевиков расходились радикально, но в отрицании существующего порядка вещей и в мысли о

необходимости коренной переделки самого человека они с Лениным, Дзержинским и Троцким сходились вполне. Ведь и сама по себе русская революция — отбросим ложные представления о ней — далеко не сводилась к социальному переустройству: с этим справилась бы и Парижская коммуна, если б ей повезло чуть больше. Целью революции утверждалось создание нового человека, лишенного социального эгоизма, собственнического инстинкта, религиозного чувства в его архаическом, трусливо-рабском варианте. Сверхчеловек — вот истинная цель мирового экономического и социального переустройства; Горький пришел к этой идее еще до того, как прочел и полюбил Ницше, поскольку идея носилась в воздухе.

Конец XIX века обозначил предел традиционной морали и классических представлений о мире. Перед человечеством распахнулись небывалые горизонты: физики заговорили об «исчезновении материи», Эйнштейн корректировал ньютонову механику, утверждая кривизну пространства и относительность времени, эволюционная теория ставила во главу угла «борьбу за существование», марксизм обосновывал обреченность буржуазного уклада, христианская картина мира трещала по швам, декаденты кричали об усталости и кризисе европейской культуры — все трепетало на пороге великих перемен, обещавших, как сказано в Апокалипсисе, «новое небо и новую землю». Чем все это обернулось, потомки знают, но для конца Золотого века, как назовут потом XIX столетие, тезис о смерти Бога и рождении сверхчеловека был актуальнее прочих. Горький и казался провозвестником этого нового человека, и именно с этим была связана его всемирная слава. Его литература воспринималась как обещание сверхчеловечности — именно это, а не банальный социальный пафос, сделало его пророком общеевропейского, а затем и мирового значения. Именно это и предопределило закат его славы сегодня.

Что, в сущности, произошло? Обещанный сверхчеловек явился — сначала в коммунистическом, затем в фашистском варианте; произошла их схватка, одному, к счастью, стоившая жизни, а другого высоко вознесшая, но и серьезно надломившая. Один сверхчеловек — коммунистический — был выведен модернистами, отрицавшими все имманентности[56] вроде Родины, нации, даже и пола; другой — фашистский — адептами архаики, превыше всего ставившими эти самые имманентности, «кровь и почву». Оба погибли, и весь XX век в истории оказался скомпрометирован, ибо ушел на демонстрацию гибельности ложных посылок. Но значит ли это, что мечта о новом человеке — о выведении нового биологического типа, о преодолении самой

человеческой природы, мечта Горького и Ницше, Уайльда и Жида, Гамсуна и Стриндберга, Блока и Маяковского, Твена и Хемингуэя — должна забыться, как страшный сон? Да нет, разумеется; исчерпанность прежнего мироустройства была очевидна уже современникам молодого Горького, иначе он не стал бы первым писателем в России, а ведь всего лишь заговорил об этой исчерпанности громче и радикальнее Толстого. (Строго говоря, все идеи горьковского богостроительства — о чем ниже — уже содержатся в проповеди Толстого, и не зря совсем юный Горький в 1889 году пришел к Толстому за «землей и правдой», да не застал — Толстой как раз пешком ушел из Тулы в Москву; Толстой потому и недолюбливал Горького, что увидел в нем прямой результат собственной проповеди — и этого результата испугался. Он все-таки не доходил до отрицания самой человеческой природы, а тут перед ним был Другой Человек, готовый начать мир с нуля. Между тем почти все взгляды Горького — особенно беспощадное отрицание государства в его нынешнем виде — вполне совпадают с тем, что поздний Толстой проповедовал как само собой разумеющееся).

Ситуацию конца XX века честнее всех отрефлексировал и обозначил великий христианский мыслитель Сергей Аверинцев, сказавший: «Двадцатый век скомпрометировал ответы, но не снял вопросы». Будут ли предприниматься новые попытки перерасти человеческую природу? Разумеется, будут, как же без этого. Будет ли человек стремиться к сверхчеловечности как новой эволюционной ступени? Куда же денется, он для того и задуман. «Трудно стать богом», но другого выхода нет — иначе станешь скотиной, и история человечества доказала это с предельной наглядностью. Можно сколько угодно стращать человека результатами фашистского и коммунистического экспериментов, можно даже ставить их на одну доску — что не только аморально, но и антинаучно, поскольку генезис их диаметрально противоположен, да и сходство результатов весьма относительно; но пафос пересоздания человека, его преодоления («Человек есть то, что должно быть преодолено», по Ницше), неизменно будет сопутствовать человечеству, если оно не откажется от самой идеи развития. И Горький будет его спутником на этом пути, ибо благородная горьковская ненависть к страданию и вера в высокое предназначение самой человеческой природы, бесстыдно искажаемой взаимным мучительством, достойны благодарной памяти вне зависимости от того, что случилось с миром в XX столетии.

Философский замах, как видим, серьезен — посмотрим, насколько он подкреплен художественным результатом; иными словами — в какой степени амуниции соответствуют амбициям.

Фабульная схема большинства горьковских новелл несложна, но оригинальна. Горький и Чехов, разделенные всего восьмилетней разницей в возрасте, демонстрируют два разных подхода к классическим сюжетам и архетипам русской — да и мировой — литературы; заметим, что подходы эти близки, отсюда и неизменная благожелательность Чехова к Горькому (отдельные желчные отзывы о его манерах — не в счет), и преклонение Горького перед старшим коллегой. Чехов отчасти напоминает своего Лопахина, сына крепостного (как и он сам), который скупил вишневый сад русской литературы лишь для того, чтобы его вырубить. Почти все русские сюжетные схемы он выворачивает наизнанку. Фабула дочехов-ских текстов русской литературы обычно сводится либо к стремлению и достижению, либо к стремлению и катастрофе, либо, наконец, к стремлению, достижению и потере (так Акакий Акакиевич потерял свою шинель). Чехов придумал новый метасюжет: стремился, мучился, достиг — а толку? Чиновник мечтал заиметь крыжовник — и заимел, но на этом пути потерял себя, уморил жену, да вдобавок, когда принесли ему тарелку ягод, оказалось «жестко и кисло». Анна из «Анны на шее» получила заслуженное счастье — успех, всеобщее обожание и власть над мужем, — но утратила все человеческое и предала старика отца. «Попрыгунья» Оленька мечтала не зависеть от мужа и свободно предаваться любви, искусству, прочим богемным радостям — и пожалуйста, Дымов умер, да только сама она никому даром не нужна. Все герои Чехова получают желаемое — но в таком виде, что лучше бы *не;* со счастьем в процессе его достижения что-то успевает произойти. И сама русская жизнь так выродилась, что при попытке воспроизвести собственные сюжеты неизбежно сворачивает на пародию, как дуэль фон Корена и Лаевского в «Дуэли» (интересно, что здесь в пародируемую дуэль Базарова с Павлом Кирсановым вмешался новый персонаж — дьякон; вот на кого была у Чехова надежда). Поистине, даже Лопахин, ставший наконец владельцем вожделенного вишневого сада, может сделать с ним только одно — уничтожить. С русской реальностью — да и словесностью — Чехов обошелся жестоко, а нового человека, который бы на месте русской пошлости выстроил другой мир, без унижения и праздности, не видел, в чем многократно признавался. Даже чистый студент из «Припадка» вряд ли годится на эту роль — что уж говорить о чахоточном и чересчур занудливом Саше из «Невесты»?

Горький этого нового человека видел, хотя искал его, прямо скажем, в непривычной среде — среди босяков. Интерес его к «бывшим людям» диктовался, конечно, не только знанием «низов» — он и «верхи» знал прилич но, поскольку потерся и среди купечества, а впоследствии и среди аристократии, однако изображать предпочитал либо «придонный слой», либо людей, выпавших из своей социальной страты[57], как возненавидевший купечество богатый наследник Фома Гордеев. «Бывшие» или «выпавшие» — те, кто не вписался в существующую иерархию, а значит — именно они люди будущего. Кстати, этот же материал для буквальной «перековки» и «переплавки» Горький надеялся увидеть — и думал, что увидел, — на Соловках, в Куряжской коммуне Макаренко, на Беломорканале; отсюда же его многократно осмеянные — и действительно смешные и отвратительные — слезы умиления при виде чекистов-«перевоспитателей». «Бывшие» — те, из кого возникнет будущее; не отверженные, но отвергнувшие. Вот почему горьковские босяки так победительны и триумфальны, вот почему в уста опустившегося Сатина вложен пылкий монолог о лжи («религия рабов и хозяев») и правде («бог свободного человека»). Тут срабатывает замечательный драматургический контраст, яркий театральный прием, тем более действенный, что нащупанный стихийно: в театре всегда хорошо, когда падшие воспаряют, а неправедно возвысившиеся низвергаются; но штука в том, что Горький-то все это писал всерьез, без расчета на внешние эффекты. Ему не смешно и не грустно, когда босяк Сатин, бывший телеграфист, а ныне алкоголик и ночлежный завсегдатай, произносит филиппики[58] в адрес утешителей и провозглашает заповеди нового мира. Для него это нормально — кому же еще и говорить о будущем, как не человеку, который отверг мир и опустился на дно, где все, по крайней мере, честно и законы устанавливаются стихийно? Горький искал свободного человека — и нашел его в одесском порту, в ночлежке, в бесклассовом обществе вольных бродяг, философов и пьяниц. Они у него умнее, радикальнее и привлекательнее социал-демократов, студентов, книжных людей — которые народа не знают, а главное, слишком зависят от собственных предрассудков. Начинать — так с нуля; пересоздавать мир — так с босяка.

Отсюда же и горьковская сюжетная схема: он не выворачивает традицию наизнанку, а просто идет чуть дальше, продолжает там, где предшественник ставит точку. Возьмем для наглядности малоизвестный, но яркий рассказ «Как поймали Семагу», из ранних, самарского периода (1894), но уже мастеровитый. Вор Семага бежит от *облавы, но* вдруг находит в снегу жалобно

пищащего подкидыша. Дите замерзает, требует еды, и в отчаянной надежде спасти его Семага приходит в участок — вот, берите меня, только спасите ребенка. Сентиментальный народник или иной дежурный автор святочной беллетристики тут бы и остановился, но Горький идет дальше — и потому он Горький, а не рядовой самарский журналист: пока Семага нес ребенка в участок, дите задохлось. Он его в буквальном смысле задушил в объятиях. То есть и подвиг его был напрасен, и — здесь возникает подспудный, особенно важный второй смысл рассказа — есть люди, решительно не рожденные делать добро: оно у них не получается. Попытки злодея «исправить карму» приводят лишь к гибели самого злодея (этот второй смысл породил множество удачных, хоть и не бесспорных художественных высказываний, вплоть до фильма Иствуда «Непрощенный»). Горький не выворачивает, а «доворачивает» сюжет — впрочем, на «повороте винта» и держится все искусство XX века. Возьмем «Челкаша» — рассказ, с которого Горького стали знать и печатать в столицах: там вообще несколько финалов. У портового босяка и вора Челкаша, собиравшегося ночью в обход таможни переправить на берег кое-какую контрабанду, — беда с напарником: он сломал ногу, а одному трудно управляться с лодкой. Он берет в напарники простого крестьянского парня Гаврилу, совершенного теленка, который во время «дела» страшно робеет, едва не запарывает всю операцию, но все заканчивается благополучно благодаря ловкости и опытности Челкаша. Герои делят выручку. (Заметим отличное описание фосфоресцирующего августовского моря, данного глазами двух героев: Челкаш любит эту «бескрайнюю, темную и мощную» стихию с ее фосфорическим блеском — Гаврила панически боится и бескрайности, и таинственного *свечения.)* Далее *Гаврила* ностальгически вспоминает деревню, Челкаш разжалоблен этим и дает ему больше, чем обещал. Гаврила на радостях признается, что хотел ночью вообще порешить Челкаша, чтобы отобрать у него все: ведь он — не крестьянин, не труженик, без земли, ни к чему не привязан, «сам себе человек»… Взбешенный Челкаш принимается душить Гаврилу и отнимает у него все: первый финал. Гаврилу жалко — распустил губы, связался младенец с чертом; Челкаш предстает жестоким и циничным преступником. Видя, однако, как убивается Гаврила за отнятые деньги, Челкаш бросает ему всю выручку: нешто можно за деньги, за бумажки так себя терзать?! Он поворачивается и уходит. Раздавленный и оскорбленный Гаврила вслед ему бросает тяжелый камень, попадает в голову (рана, судя по описанию, серьезная). Челкаш приходит в себя от того, что его лихорадочно трясет раскаявшийся Гаврила: он

умоляет о прощении, кается, что из-за денег чуть не пошел на убийство… Третий финал. Четвертый, однако, еще сильнее: не забудем, что в сцене участвуют три героя — Гаврила, Челкаш и выручка. Деньги ни на минуту не ускользают от авторского внимания: Челкаш берет себе одну радужную бумажку (четвертной), прочее же всучивает Гавриле. И Гаврила, раскаявшийся, — берет, а Челкаш презрительно уходит, и набухающая кровью повязка на его голове похожа на турецкую феску.

Горький последовательно проходит мимо трех мелодраматических финалов, подводя читателя к четвертому — более прозаическому, но и неожиданному, и достоверному; за обоими героями сохраняется правота, каждый использовал свой шанс на благородство, однако моральная победа, безусловно, за Челкашом: он ни к чему не привязан, ничего не боится, а потому свободен. Что образцом морали оказывается именно вор — позиция принципиальная: его нравственность выше законопослушности («или по крайней мере совсем иное дело», по-пушкински говоря). Отметим важную черту Горького: он вообще недолюбливает «людей труда» и терпеть не может физический труд как таковой — скучный, нетворческий; не потому, кстати, что не умеет работать, — умеет, всякое дело у него ладилось, а физической силой он был наделен такой, что до десяти раз неспешно крестился пудовой гирей; попробуйте, это трудно. Горький считал физический труд проклятием человека и называл лицемерием любую попытку опоэтизировать его (как и страдание): ни на одной работе, кроме журналистской, он не задержался. К крестьянству, занятому этим непосильным трудом постоянно, он относился недоверчиво, не без оснований считал крестьянский быт зверским, крестьянскую мораль — бесчеловечной, а Россию как страну преимущественно сельскую всегда подозревал в избыточной жестокости. Его статья «О русском крестьянстве» полностью была издана в России лишь в 2008 году — до того выходила только в 1923 году в Берлине.

Если ранний Горький пытался найти выход в открытой войне с обществом или, по крайней мере, в том, чтобы с ним порвать и вести маргинальное, «внезакон-ное» существование, — поздний, разбогатевший и несколько остепенившийся, видел панацею исключительно в культуре, и этот подход к формированию нового человека не в пример более реалистичен. Меняются и горьковские фабулы, хотя главный принцип сюжетострое-ния — «довернуть» винт там, где предшественники Горького остановились бы, — остается неизменен. Правда, новелл у Горького в это время все меньше: между тем он прежде всего

отличный рассказчик, новеллист по призванию, в этом бы жанре ему работать и работать, — но *вернулся он к* новелле только в эмиграции, выпустив первоклассный сборник «Рассказы 1922–1924 гг.», в котором он, по собственному признанию, заново учился писать, чтобы приступить к главным книгам («Делу Артамоновых» и «Жизни Клима Самгина»). Повести Горького малоудачны в большинстве своем, поскольку представляют собою цепь хаотически нанизанных эпизодов, без внятного сквозного сюжета: иногда, если вещь остается в рамках этнографического очерка, ее спасает знание материала, эмигрантская тоска по русскому быту, опоэтизированному, скажем, в «Городке Окурове» (Чуковский вообще считал его лучшей вещью Горького); но чаще — как в «Лете», «Троих», «Жизни Матвея Кожемякина» — доминирующей читательской эмоцией остается скука. Людей много, от них тесно, и все они здесь — непонятно зачем. Единственные герои, которые взрывают эту скуку и приносят в жизнь свет и смысл, — не революционеры, как может подумать читатель, испорченный советскими штампами, а прежде всего люди искусства либо стихийные светочи народной веры, сектанты.

К сектантам Горький относился с глубоким интересом и, пожалуй, с любовью: не любя официозного православия, он искренне верил в то, что новую народную веру еще предстоит создать, и сам предпринимал определенные усилия на этом пути. Одна из лучших его повестей — «Исповедь» (1908), в которой — не без лесковского влияния, справедливо отмеченного Святополк-Мирским в трезвом, хоть и чересчур язвительном очерке о Горьком, — обосновывается богостроительская идея. Бога еще нет, но он должен быть; люди создадут его коллективным усилием, ибо Бог, по определению Горького, — «идея ограничения животного эгоизма». Такой Бог, хотя бы и рукотворный, вызвал бешенство Ленина, который ненавидел религию глубокой личной ненавистью последовательного материалиста, верящего только в классовую мораль и идеологические закономерности; это нормальная ненависть плоскости к объему. Каприйская школа Горького, развивавшая идеи рукотворной религии и «социализма с человеческим лицом», была раздавлена Лениным — большинство рабочих-активистов он переманил к себе в Лонжюмо, где тоже учил, но уже без всякой религии; религия у него была одна — борьба, и Горький в десятые годы с ним из-за этого крепко ссорился, но никогда не рвал до конца. Они были друг другу необходимы: Ленин понимал, что поддержка Горького, который был крупнейшим моральным авторитетом в России и Европе,

способна придать большевикам необходимый вес, — а Горький интуитивно чувствовал, что из всех политических сил России будущее есть, пожалуй, только у большевиков, поскольку в стране, где закон никогда не работает, побеждают те, у кого меньше моральных ограничений.

В рамках этой сугубо религиозной, богостроительс-кой парадигмы следует рассматривать и поднятый на щит советским литературоведением, но совершенно забытый ныне роман «Мать» — книгу о том, как жестокого к людям, несправедливого, безнадежно постаревшего Бога-отца должно сменить новое божество, женственное, милосердное. Ниловна и Вечная Женственность Гете и Соловьева — вовсе не столь далекие понятия, как может показаться поверхностному читателю; Бог-отец забыл о мире, Бог-сын предан на смерть (Павел Власов идет на каторгу) — остается Мать, страдалица, искупи-тельница, прозревшая продолжательница сыновнего дела. «Мать» — не только попытка нового Евангелия, как отмечалось многими постсоветскими интерпретаторами; это прежде всего эскиз новой картины мира, в котором женщина, носительница сострадания, нежности, но и особенно безоглядной смелости, редко свойственной мужчинам, — становится главной опорой мира, залогом его спасения. «Душу воскресшую — не убьют!» — этот финал книги, кажется, не вызовет возражений и у того, кто терпеть не может Горького-писателя: в новом мире должны жить воскресшие души, прошедшие через очистительное пламя борьбы, отчаяния, безнадежного протеста: иначе никакой новизны не будет. Популярность «Матери» в рабочей среде проистекала именно от того, что Горький работал с родными, хорошо усвоенными религиозными архетипами; «Мать» — утопия нового мира, хотя и написанная с тем выспренним пафосом, который и в «Сказках об Италии», и в прозаических поэмах вроде «Человека» никогда Горькому не удавался. Как изобразитель кошмарного и отталкивающего он не в пример сильнее — трудно найти во всей его прозе хоть один яркий портрет красивой женщины, зато уродств — сколько влезет. Правда, иногда удается ему пейзаж — но чаще бурный и мрачный, нежели идиллический: ночное море в «Челкаше» убедительнее знаменитого смеющегося моря в «Мальве».

Любовь к сектантам и сектантству — творческой, артистической, народной вере — сохранилась у Горького до старости: обаятельного учителя народной веры вывел он в «Отшельнике», открывающем щикл поздних новелл (в последней новелле цикла, «Рассказ о необыкновенном», классический большевик, радикальный упроститель мира, этого отшельника

убьет — и замысел заколь-цуется). В «Жизни Клима Самгина» среди противопоставленных Самгину героев не последнее место занимает хлыстовская богородица Марина Зотова — описывая радение, Горький не столько ужасается, сколько любуется. Однако истинной панацеей от зверства и скуки жизни он считал в зрелости главным образом культуру, которую обожествлял не только в духовных, но и в материальных проявлениях: коллекционировал китайские вазы, отлично знал книгоиздание и собирал редкие книги, обожал изделия экзотических промыслов. Эта черта — любовь к материальной культуре, сбережение ее — отличает интеллигентов в первом поколении и порой выглядит отталкивающей, но в случае Горького оказалась спасительной для множества усадеб, дворцов и прочих культурных памятников, которые он защищал от варварского разорения. И при советской власти, после возвращения из эмиграции, он многое сделал для того, чтобы большевистская культура постепенно отбросила классовый подход и научилась ценить богатства мирового духа вне зависимости от того, процветал или бедствовал их творец. Создавая бесчисленные издательства и книжные серии, Горький своего добился: Советская Россия была страной жестокой, несвободной, во множестве отношений нерациональной и попросту непригодной для жизни — но культурной, этого не отнимешь. Культура — единственный путь к сверхчеловечности, как понимал ее Горький в конце жизни; она же казалась ему и альтернативой фашизации Европы, ибо в фашизме он — не без оснований — видел главную угрозу столетия.

Что до его собственно художественных способностей — в их оценке критики традиционно расходятся, причем значительный диапазон наблюдается иногда в писаниях одного и того же автора: Чуковский то издевался над Горьким, замечая, что все его тексты словно разграфлены на две половины (слева «ужи», справа «соколы»), то восхищался точностью и богатством деталей, скупостью и выпуклостью письма. Гиппиус то хоронила Горького, то — после «Исповеди» — провозглашала далеко еще не исписавшимся и многообещающим; Ленин то негодовал, то восхищался — и дело тут далеко не только в политике: был у него и художественный вкус, хоть и узковатый, и он справедливо замечал, что герои «На дне» говорят и думают не так, как реальные ночлежники, а уж артисты МХТа и вовсе не похожи на людей дна. Несколько вещей, однако, остаются бесспорными: Горький — мастер динамичного сюжета, замечательный портретист, способный несколькими штрихами изобразить героя точнее и убедительнее, чем умели в большинстве своем его современники. Всех видно. Сложнее обстоит дело с диалогом —

речь большинства героев Горького похожа на его авторскую, с изобилием тире и сильных, пафосных выражений; даже Толстой у него смахивает на Горького, хотя слышен за авторским баском и суховатый, дробный, язвительный толстовский говорок. Горький — превосходный сатирик, автор исключительно смешного цикла «Русские сказки», да и в рассказах его (особенно в устных, записанных мемуаристами) много жестокого, черного, иногда абсурдного юмора. Чернее всего он в замечательной книге «Заметки из дневника. Воспоминания», где перед глазами читателя проходит галерея безумцев, фанатиков, идиотов — но и святых, и мечтателей, и самородных гениев. Публицистика Горького почти всегда удачна и во многом сохранила актуальность — это касается не только «Несвоевременных мыслей», в которых Горький вполне адекватно оценивает февральскую революцию как торжество энтропии[59], но и очеркового цикла «По Союзу Советов», и весьма интересной статьи «Две души» (о европейском и азиатском началах русской ментальности), и даже пресловутых заметок «О мещанстве» и «О черте», где автор обрушивается на обывателя с истинно челкашьей злостью. Все это не означает, что идеи Горького следует принимать как руководство к действию. Их надо принимать к сведению — и особенно во времена, когда скотское состояние объявляется единственно достойным, а любая попытка переустройства мира, по мнению большинства, приводит к колючей проволоке. Горький-публицист — отличный писатель для тех, кто утратил смысл жизни и боится назвать вещи своими именами. На его идеях радикального переустройства жизни выросли отнюдь не последние русские писатели, одинаково далекие и от христианской, и от атеистической традиции: это, в первую очередь, Варлам Шаламов, унаследовавший у Горького многие взгляды (например, о физическом труде как проклятии, о культуре как единственной альтернативе зверству), а отчасти и Леонид Леонов, в «Пирамиде» прямо говорящий о необходимости пересоздать и общество, и самого человека.

3

Что стоит читать у Горького?

Условимся, что речь у нас не о программе, а о самообразовании, выборе для личного пользования; Горький — писатель полезный, в том смысле, что учит — как всегда и мечтал — деятельному отношению к жизни. Проповедь терпения он яростно отвергал как вредную в российских условиях. Горький

мастерски вызывает отвращение, презрение, здоровую злобу — разумеется, у читателя, который вообще способен выдержать такую концентрацию ужасного. Это писатель не для слабонервных, но тем, кто через него прорвется, он способен дать мощный заряд силы, да, пожалуй что, и надежды: все по его любимцу Ницше — «что меня не убивает, делает меня сильнее».

Из раннего, пожалуй, стоит читать почти все, за исключением весьма наивных аллегорий и так называемых романтических рассказов вроде «Старухи Изергиль». Впрочем, я посоветовал бы и ее — не ради легенд о Дан-ко и Ларре, а ради исповеди самой старухи, парадоксально сочетающей в себе и гордыню Ларры, и альтруизм Данко. «Однажды осенью», «Супруги Орловы», «Двадцать шесть и одна» — хороши безоговорочно. Горьковская крупная проза — до «Самгина», о чем речь отдельная, — лишена всего того, что делает роман романом: лейтмотивов, музыкальных повторов и чередований, композиционных «сводов» и «замков», которыми так гордился в «Карениной» лучший русский романист Толстой. Лишен Горький и толстовского дара параллельного развертывания нескольких сюжетов — сюжет всегда один, прямой, как дерево, и крутится вокруг протагониста[60]. Если «Мать» — так уж все глазами матери, если «Фома Гордеев» — то все через Фому, и даже если «Трое», то из всех троих автора интересует один Илья Лунев. Это делает романы Горького плоскими, монотонными, механистичными — не сказать, чтобы он не пытался с этим бороться, сочиняя, допустим, «Городок Окуров», где вместо истории очередной неудавшейся жизни предпринята попытка панорамы выдуманного среднерусского города с его ремеслами, поверьями и хроникой, несколько напоминающей щедринскую; критика приветствовала эту попытку отойти от шаблона, но «Окуров» остался в горьковском творчестве отрадным исключением. Лучший его роман — «Жизнь Клима Самгина» — написан точнее, экономнее, чище, в лучших его страницах чувствуется новая, европейская выучка, отход от неряшливого, одышливого многословия русской беллетристики, всегда говорящей словно сквозь бороду или с полным ртом; однако композиционный механизм этой прозы остается удивительно примитивным — протагонист никуда не девается, мы так и смотрим на мир его глазами, и внутренний мир прочих героев — Лютова, Макарова, Туробоева, Варвары, прелестной Лидии Варавки — остается нам недоступен, в лучшем случае он реконструирован недобрым умом Самгина. Что-то есть удивительное в неспособности Горького построить нормальный по-лифоничный роман, в котором слышалось бы несколько голосов сразу; допустим, все герои Достоевского разговаривают

одинаково, словно в горячечном бреду, но бред, по крайней мере, у каждого свой, и «Преступление и наказание» — не «Жизнь Родиона Раскольникова», как непременно получилось бы у Горького, а крепкая фабульная конструкция, увиденная с нескольких возможных точек зрения. Горькому до такого многоголосия далеко — он прирожденный новеллист, и потому романы его стоит читать лишь тому, кто прицельно интересуется историей русской литературы или особенностями провинциальной (как правило, приволжской) русской жизни рубежа веков. «Самгина», однако, читать нужно любому, кому интересна русская жизнь (идейная, политическая, религиозная) первых двадцати лет XX века; заклейменный в романе тип интеллигента, чей вечный лозунг «Мы говорили» (цитата из совместной пародийной пьесы Горького и Андреева) безусловно актуален и, пожалуй, бессмертен (почему Горький и не мог закончить роман: Самгин никак не убивался). Вероятно, «Жизнь Клима Самгина» — лучший, самый исчерпывающий в русской литературе текст об этом бесплодном типаже, вечно критикующем всех — исключительно из самодовольства, а не для дела, — но категорически неспособном ничего предложить самостоятельно. Сегодня — время Самгиных, как всегда в эпоху упадка, и чтение этой книги способно сильно утешить читателя; разговоры о скучности и монотонности романа ведутся давно, но *слухи* эти преувеличены — для подростка «Самгин» вообще кладезь ярких эротических впечатлений, поскольку здесь Горький откровенен как никогда. Вероятно, самая сексуальная героиня русской прозы — Лидия, хотя недурна и Алина Телепнева.

Отдельно стоит сказать о драме «На дне». В русской литературе есть два бесспорных шедевра, вдохновленных не столько даже полемикой с Толстым, сколько личным раздражением против него (при том, что оба автора, и Горький, и Чехов, ставили его как художника бесконечно выше всех — и уж явно выше себя, — а смерти его боялись, как утраты отца, а может, и как утраты Бога, о чем прямо говорили). Речь о «Палате номер шесть» и о пресловутой «ночлежной» пьесе Горького, которая была, пожалуй, даже актом личной мести: первый эскиз пьесы — в которой еще не было никакого Луки, а просто люди дна сначала мучили друг друга в ночлежке, а потом с первым днем весны расцветали и умилялись, — вызвал у Толстого раздражение и непонимание. Зачем на этом фиксироваться, на это смотреть?! Тогда Горький ввел в пьесу «утешителя» — опытного, хитрого старичка, странника Луку, который, по собственному его определению, «утешает, чтобы не тревожили покоя ко всему притерпевшейся холодной души». Такой —

холодной и всезнающей — считал Горький душу Толстого, и проповедь его — не столько утешительскую, сколько примирявшую с жизнью — объявлял рабской по сути, лживой, отвлекающей человека от истины и борьбы. В Луке есть толстовские черты — афористичность, лукавство (отсюда и имя), убедительность проповеди, даже, пожалуй, и человечность, ибо ему жалко и Актера, и больную Анну; Лука отважно и весело унижает власть, бесстрашно спорит с нею («Земля-то не вся в твоем участке поместилась, осталось маленько и опричь его») — и вообще он, как и Толстой в изображении Горького, похож не то на хитроватого селянина, не то на древнее языческое божество, маленькое, кроткое с виду, но сильное. Однако проповедь Луки, по мысли Горького, никуда не годится, и он противопоставляет ему Сатина — падшего ангела, просвещенного Челкаша. Сама эта схема сегодня мало кого волнует, но она продуцирует несколько сильных драматургических ходов; мастерство Горького-драматурга здесь особенно очевидно — между Лукой и Сатиным происходит в пьесе всего один незначащий обмен репликами; главные оппоненты не разговаривают, не спорят, практически не пересекаются, спор их — заочный. Удачны тут и прочие персонажи — особенно Бубнов с его отчаянной (и рушащейся в финале) надеждой покинуть «дно». Что до прочих пьес Горького, среди них особенно удачен «Старик» — мрачная, с элементами готики история запоздалого мстителя: тут ярко выведен ненавистный Горькому тип человека, носящегося со своим страданием, уважающего себя именно за него, — сам он отнюдь не думал, что страдания следует носить как медаль, и скорее стыдился негативного опыта, хотя, думается, и себя подчас ловил на преувеличении собственных бедствий и в образе Старика, одержимого местью, отчасти сводил счеты с собой. Эта пьеса увлекательна и остра, есть в ней напряжение и копящийся ужас, но тут как раз не оказалось спасительного «доворота» — фабула разрешается искусственно и преждевременно; думается, он бы еще вернулся к этой идее. Хорош также «Егор Булычов и другие» — сильная пьеса об умирании, об одинокой и трагически мощной фигуре, отважно не желающей мириться с общей участью. Вчитывать в эту вещь классовые мотивы — насчет обреченности российского уклада, насчет революционных перемен и т. д. — не стоит: это попытка свести счеты с собственной смертью. Не зря Горькому незадолго до смерти представлялось, что он «спорит с Богом». О том, насколько плодотворен этот спор, — можно дискутировать, но стоит помнить фразу Ренана о хуле мыслителя, которая угоднее Богу, чем корыстная молитва пошляка.

Разумеется, Горький — писатель не для всех и, более того,

для немногих. Но если есть в русской литературе рассказ, который стоило бы рекомендовать всем, рассказ сильный, подлинно великий и в высшей степени душеполезный — то это «Мамаша Кемских», страшный и трагический гимн материнству. Эти три странички гарантировали бы Горькому бессмертие, даже если бы он не написал ничего другого. Этот текст — наряду с «Отшельником», «Караморой», очерком «Страсти-мордасти» и несколькими главами «Самгина» — обеспечит Горькому благодарных читателей даже тогда, когда идейные споры вокруг него затихнут и уйдут в прошлое. Впрочем, учитывая цикличность русской истории, полное их утихание ему тоже не грозит.

Всеволод Емелин
В ОЖИДАНИИ ВОЗМЕЗДИЯ
Александр Александрович Блок (1880–1921)

Посмертная судьба книг Александра Блока оказалась чрезвычайно запутанной, даже на фоне судеб книг большинства его современников.

Например, стихи Гумилева и Мандельштама, уничтоженные советской властью, были банально запрещены. В школе их не проходили, подавляющее большинство населения не догадывались об их существовании, а литературно озабоченная и антисоветски настроенная интеллигенция передавала друг другу мутные машинописные копии их произведений и считала этих авторов гениями.

В схожем положении находились чрезвычайно неполно издаваемые в СССР Цветаева, Ахматова и Пастернак. «Ах, вы знаете, что у Цветаевой есть „Лебединый стан“, прославляющий Белую гвардию? Божественные стихи! Я вам дам на одну ночь! А у Ахматовой есть запрещенный цикл „Реквием“. О сталинских репрессиях! Это потрясающе! А Пастернак отказался от Нобелевской премии! Ему ее дали за великий роман. Я вам достану! Там духовные стихотворения! Про Христа! Только никому!»

Широко издаваемый и преподаваемый Маяковский у людей попроще вызывал отторжение корявостью формы, низостью предметов описания и назойливостью, с которой его впаривали в учебных заведениях и СМИ. Интеллектуалы вздыхали: «Ах, как хороши, как свежи были ранние стихи Маяковского и до какой пакости он дописался, продавшись кровавому режиму! Хотя вольно ж ему было „наступать на горло собственной песне“. Певец революции, понимаешь. Вот и допелся».

Был еще любимец народа «Сережа» Есенин. Его стихи знали наизусть, читали в пивных и вагонах. Пели со слезой. Однако продвинутые стихрлюбы морщили нос: «Так, подражательный стихотворец второго ряда, для шоферов».

На этом пестром фоне своих младших современников (старшие вообще казались малоинтересными) Блок выглядел крайне загадочно. Вроде типичный символист с «несказанными звуками» и «неначертанными знаками» — но готовый вдруг, двумя строчками, превратить всю эту напыщенную мистерию в идиотскую клоунаду. Поэт, в одних произведениях воспевающий Россию, используя самые возвышенные образы, — а в других

буквально аннигилирующий[61] этот высокий штиль картинами кособокой болотной нечисти, тоже вполне русской и народной. Писавший о своей принадлежности прежде всего к западноевропейской культуре — и грозивший этой культуре в своих текстах полным и беспощадным уничтожением. Писавший стихи-«ужастики» — и стихи, которые сейчас вполне могли бы проходить по ведомству «русского шансона». Восхищавшийся самыми дремучими углами и самыми мрачными народными поверьями — и едва ли не первым воспевший стремительную капиталистическую индустриализацию начала XX века. Знавший безумный успех при жизни — и до сих пор остающийся непрочитанным, непонятым, не-полюбленным (еще Маяковский удивлялся, что вот, мол, Есенина трудящиеся любят, так как у него про вино и про Россию, а у Блока тоже про вино и про Россию, только лучше, — но его не любят).

Власть, не пошевельнувшая пальцем, чтобы спасти Блока от мучительной смерти, в дальнейшем включила его в школьную программу и провозгласила одним из своих классиков. Великую и кошмарную поэму «Двенадцать» (и почему-то «Скифов», до кучи) внесли в святцы соцреализма. Добавили, для патриотизма, стихи о России (какие попроще). Жутковатую «Незнакомку» позиционировали как любовную лирику. Ну и «Стихи о Прекрасной Даме» — как пример духа времени, декаданса, преодоленного Блоком впоследствии, когда он встал на сторону революционных масс.

Этим интерес к поэту был убит окончательно. Ишь ты, призывал всех «слушать музыку революции», а сам взял да и помер. А у нас эта музыка семьдесят лет в ушах гремела. Отсюда сохранившееся до сих пор брезгливое отношение к Блоку, ярко выразившееся в презрительном определении Иосифа Бродского: «бледный исцелитель курсисток русских».[62]

Плюс невнятная биография поэта, который, как, наверное, никто другой, ухитрился уничтожить границу между поэзией и жизнью. И которому поэзия жестоко отомстила, сожрав его жизнь без остатка. Блок оказался достойным персонажем и создателем великого русского литературного мифа о поэте-титане, ходящем по краю бездны, уничтожающем самого себя ради волшебной музыки строк, вполне на своем месте в легендарном ряду: Пушкин, Лермонтов, Гумилев, Есенин, Маяковский, Мандельштам, Цветаева, Высоцкий…

А в реальности школьники и школьницы из читающих семей в пятнадцать лет зачитывались блоковской лирикой, но дальше натыкались на Мандельштама с Цветаевой и забрасывали

официозного поэта за шкаф. Советские литературоведы Блоком благоразумно не занимались, прекрасно понимая, какие чудовища могут вырваться на свет, если глубоко копать в этом направлении. Диссиденствующие филологи и западные слависты также предпочитали заниматься Пастернаком, Мандельштамом, Цветаевой и Ахматовой. Продолжают и сейчас, ибо, как известно, сначала спрос формирует предложение, а потом предложение навязывает спрос.

В результате Блок до сих пор остается непрочитанным, непонятым, нелюбимым.

И, что самое страшное, — совершенно немодным.

А жаль.

ИСТОКИ

Родился Александр Блок 28 (16) ноября 1880 года в Петербурге.

Через несколько месяцев там же, в Петербурге, будет взорван бомбой император Александр II, «Освободитель», и взойдет на трон Александр III, «Миротворец».

Начнется новая эпоха в истории России. На эту эпоху пришлось детство Блока.

В советских учебниках царствование Александра III называлось «периодом торжества реакции», а современные историки подчеркивают политическую стабильность и экономические успехи России в то время. (Апологетическое отношение к этой эпохе иллюстрирует, например, фильм Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник».)

Блок, впрочем, был скорее согласен с советскими учебниками:

> В те годы дальние, глухие,
> В сердцах царили сон и мгла:
> Победоносцев над Россией
> Простер совиные крыла,
> И не было ни дня, ни ночи,
> А только — тень огромных крыл;
> Он дивным кругом очертил
> Россию, заглянув ей в очи
> Стеклянным взором колдуна;
> Под умный говор сказки чудной
> Уснуть красавице не трудно, —
> И затуманилась она…[63]

В любом случае, интеллигенция, отстраненная от общественной деятельности, обратилась к «вечным вопросам». Есть ли Бог? Как он взаимодействует с нашим миром? Существует ли бессмертная душа? И так далее. Из напряженной работы идеалистической мысли в 1880—1890-е годы XIX века и родился в русском искусстве начала века XX-го тот мощный всплеск мистических настроений, в котором Александр Блок чрезвычайно активно поучаствовал.

Блок начал жизнь в роскошной квартире своего деда, ректора Санкт-Петербургского университета, крупного ученого-ботаника А. Н. Бекетова. Андрей Николаевич был типичный ученый и типичный либеральный русский барин.

Он напоминал Филиппа Филипповича Преображенского из «Собачьего сердца» Булгакова, только без его деловой хватки и без ненависти к пролетариату.

Пролетариат (в смысле «мужиков») интеллигентным барам XIX столетия положено было любить. Сохранилось много вполне юмористических воспоминаний на тему «Бекетов и мужик». О том, например, как в подмосковном имении Шахматово почтенный профессор помогал мужику тащить в избу срубленную в его лесу (то есть украденную у него) березу. Как любил своего управляющего, усердно его обворовывавшего. Как разговаривал с крестьянами по-французски, теребя в руках надушенный носовой платок — то ли от комплекса вины перед народом, то ли чтобы не чувствовать исходящего от народа запаха (а скорее всего, и от того и от другого).

При этом А. Н. Бекетов был блестящий ученый, друг Д. И. Менделеева, друг и учитель К. А. Тимирязева, любимец студентов. В отношении власти был настроен резко оппозиционно, что, впрочем, тогда входило в джентльменский набор «мыслящего человека». В дальнейшем по политическим мотивам лишился поста ректора.

Во внуке души не чаял.

В маленьком Саше Блоке души не чаяла вся бекетовская семья. Бабушка, мать, три тетки, прабабушка (кстати, научившая Блока читать)…

Все женщины в семье имели отношение к литературе. Та же бабушка Елизавета Григорьевна была знакома с Гоголем, Толстым, Достоевским. Все что-то писали, переводили. Постоянно гости, пылкие споры, музицирование. В общем, культурная атмосфера в доме была крайне сгущена. Может быть, и бунт позднего Блока против культуры, удушающей природного

человека, который прорвался в «Двенадцати» и «Скифах», в последних статьях, зарождался в этих «гостиных с роялями».

Однако сам он сохранил о детстве самые лучшие воспоминания.

Если бывает золотое детство, то детство Блока было именно таким. Кукольно красивый, избалованный, всеобщий любимец («ребенок был резов, но мил»), он рос окруженный по преимуществу женщинами. Из сверстников общался с двоюродными и троюродными братьями.

«„Жизненных опытов“ не было долго. Смутно помню я большие петербургские квартиры с массой людей, с няней, игрушками и елками — и благоуханную глушь нашей маленькой усадьбы. Лишь около 15 лет родились первые определенные мечтания о любви, и рядом — приступы отчаяния и иронии, которые нашли себе исход через много лет — в первом моем драматическом опыте („Балаганчик“, лирические сцены)» (А. А. Блок. Автобиография).

Кроме приступов отчаяния и иронии от детства сохранилось ощущение потерянного рая, возникающее во многих стихах, например в «Соловьином саде».

В такой оранжерейной обстановке он и рос. Явно не хватало рядом мужчин. «Он был заботой женщин нежной / От грубой жизни огражден…»[64] Дед (кроме летних походов по подмосковным лесам в поисках редких растений) в основном был занят наукой и общественной деятельностью, а отец… Тут отдельная довольно мрачная история. Отец Александр Львович Блок — правовед, профессор Варшавского университета — был красавец с демонической внешностью, блестяще образованный человек, прекрасный музыкант, подающий большие надежды ученый. Мать Блока познакомилась с ним, когда Александр Львович проходил предпрофессорскую подготовку в Петербурге. Сыграли свадьбу, молодые отбыли в Варшаву, где Блок-старший получил место преподавателя государственного права. Когда без малого через два года супруги появились в Петербурге, Бекетовым пришлось приложить основательные усилия, чтобы вырвать дочь из кошмара семейной жизни: муж оказался «клиническим садистом» (по определению А. Эткинда) — серьезно больным психически человеком, патологически скупым, жестоким к близким. Блок с отцом практически не встречался, ограничиваясь перепиской. Но темную пропасть безумия, таящуюся в своей наследственности, ощущал остро и постоянно. «Я встречался с ним мало, но помню его кровно»; «Мне было бы страшно, если бы у меня были дети… Пускай уж мной кончается хоть одна из блоковских линий — хорошего в них мало».

Вторым мужем матери и отчимом Блока стал Франц Феликсович Кублицкий-Пиоттух — гвардейский офицер совершенно не похожий на военного, тихий и застенчивый человек, побаивавшийся своей нервной высокоинтеллектуальной жены и старавшийся не вмешиваться в воспитание пасынка.

Главным человеком в судьбе Блока всю жизнь оставалась его мать Александра Андреевна. «Сложная женщина с эстетическими наклонностями и порываниями ввысь», — так несколько пародийно характеризует ее сестра и биограф семьи М. А. Бекетова. Действительно, из всех Бекетовых мать Блока выделялась бунтарским характером и непредсказуемостью. Она боготворила сына, жила его интересами, восхищалась его стихами, была первой их читательницей, поддерживала его в жестоких литературных схватках. «Она волновалась с нами, противясь „отцам“, не понимая „отцов“, понимая „детей“», — писал поэт Андрей Белый, пожизненный друг-соперник Блока.

В этом материнском обожании была и оборотная сторона. Мать ревновала сына к другим женщинам, прежде всего к жене. Эта ревность серьезно обостряла и без того чрезвычайно запутанную личную жизнь поэта.

НАЧАЛО

В 1891 году Александр поступает во второй класс Введенской гимназии. Для заласканного домашнего мальчика это обернулось ожидаемым шоком. Коллектив буйных горластых сверстников произвел на него гнетущее впечатление. Блок был чрезвычайно застенчив, плохо сходился с людьми. Тем более что людей с близкими ему интересами в классе не обнаружилось. Будущий поэт замкнулся. Со временем притерпелся, конечно. Но гимназию не любил. Учился неровно. Точные науки шли плохо, история, литература и языки — хорошо. Вообще, гимназия, как и последующий университет не оказали на поэта почти никакого влияния. Главное в его жизни происходило за их стенами.

В Московский университет он поступил в 1898 году. На юридический факультет — видимо, по стопам отца. «Он говорил, что в гимназии надоело учение, а тут, на юридическом, можно ничего не делать» (М. А. Бекетова). Делать на юридическом Блоку действительно было нечего, и на третьем курсе он перевелся на славянорусское отделение историко-филологического факультета. Тут он всех поразил редкой для студентов того времени усидчивостью и вниманием к учебе. Дело в том, что в России в те годы начинался очередной революционный подъем, и

студенты были едва ли не главным его «горючим». Как раз тогда появилась фраза, что русский студент идет в университет не для того, чтобы учиться, а для того, чтобы бунтовать. Чтение и размножение запрещенной литературы, демонстрации, митинги, ведение революционных кружков рабочих, бойкот «реакционных» профессоров… Во всем этом будущий главный певец главного русского бунта совершенно не участвовал. Интересы Блока на тот момент лежали в совершенно иной плоскости.

Как это часто бывает у юношей, вступающих в большую жизнь, он одновременно открыл для себя круг духовно близких людей, огромный пласт неведомой культуры, захватившей его, и по-настоящему влюбился. Поэтический взрыв, ослепивший современников в «Стихах о Прекрасной Даме», был результатом взаимодействия двух факторов: любви и знакомства с кружком московских младших символистов, «соловьевцев».

Без краткой характеристики творчества Владимира Сергеевича Соловьева, рассказывая о Блоке, не обойтись. Чрезвычайно мощное влияние оказал этот человек на стихи Блока (особенно ранние). На почве интереса к стихам и творчеству В. С. Соловьева Блок сошелся с людьми, которые так или иначе сопровождали его на протяжении всей жизни. Даже отношения поэта с женой первое время, как туманом, были окутаны соловьевской мистикой.

Итак, крупнейший русский философ Владимир Сергеевич Соловьев.

Здесь главным словом является «русский», так как в отличие от английских или там французских философов русский философ ко всему прочему, как правило, еще и поэт.

Владимир Соловьев оставил после себя огромное поэтическое наследие. Причем это была не только лирика, но и философские трактаты. Поэзия и привела к его учению нескольких восторженных юношей (Блока в том числе). Сама философия в двух словах выглядит следующим образом. Есть Бог, и есть мир. Мир лежит во зле. Спастись от зла он может только воссоединившись с Богом. Но прежде разорванный на множество враждующих частей мир должен преодолеть свое разделение. В этом может помочь общая мировая душа, заключенная в каждой частице мира. Эта Мировая душа, она же Святая София, она же Премудрость Божия, она же Вечная Женственность, она же Тело Христово, то есть Церковь, но не просто церковь, а объединенная идеальная Церковь. Способствовать воссоединению мира человек может только любовью. Точнее, не обычной любовью, а высокой духовной любовью. В этом смысле Святая София может являться смертным в облике прекрасной женщины и т. д.

Короче, на некоторых молодых людей того времени, ищущих любовь и смысл в жизни, это учение произвело сильное впечатление.

Проповедовали это Блоку прежде всего два человека: его дальний родственник Сергей Соловьев, дядя покойного философа, и Андрей Белый — будущий блестящий поэт, вечный друг-соперник Блока, его alter ego[65]. Молодые люди, сверстники Блока, они уже вовсю варились в бурной литературной жизни рубежа веков, в стихах и статьях, всячески пропагандируя наследие Владимира Соловьева. Блок, писавший стихи с раннего детства, но новейшей литературы не знавший, был захвачен этой культурной волной. Впоследствии историки литературы назвали эту когорту литераторов «младшими символистами».

Зародившийся на Западе символизм считал наш мир (в духе идеалистической философии от Платона до Соловьева) искажением настоящего мира, лежащего за пределами человеческого восприятия и нам недоступного. Только художник (поэт) в минуты вдохновения может прорваться сквозь видимость к настоящей реальности. Его (поэта) задача — наводить мосты между нашим, «ненастоящим», миром и «тем», вечным, идеальным, прекрасным, истинным, миром. В результате любое событие «здесь» становилось только отзвуком, знаком, символом происходящего «там».

А поэт в стихах обязан расшифровывать эти символы, ловить звуки истинного мира.

Блок гениально ловил звуки времени и передавал их читателям. В первых книгах — звуки любви, надежды на преобразование мира. Этакую гармоничную музыку сфер. Дальше — музыку разочарования и отчаяния, предчувствия катастрофы. Эта музыка слышалась ему в визге цыганских скрипок из дешевых кабаков. А накануне гибели он успел расслышать в питерской метели, ночных выстрелах и шагах патрулей музыку революции, долгожданное возмездие, похоронный марш по старому миру и гимн новой жизни, оказавшейся, как это всегда, впрочем, и бывает, гораздо кошмарнее старой.

…Ну а пока пришла любовь. Будущая жена поэта, дочь Д. И. Менделеева, Любовь Дмитриевна Менделеева, соседка по подмосковному имению. Здоровая, полная жизни девушка, увлеченная театром, — и картинно красивый мистически настроенный начинающий поэт. Роман длился четыре года, а совместная жизнь до смерти Блока.

Памятником этой любви осталась его первая книга — «Стихи о Прекрасной Даме». Лирический дневник влюбленного молодого человека, одновременно поглощенного философией Владимира

Соловьева и увлеченного поэзией символизма. Вспоминают, что в разговорах Блок буквально сметал Любовь Дмитриевну лавиной слов и эмоций, рассказами о новых друзьях и прочитанных книгах. И стихами, конечно. Девушка была не робкого десятка, но некоторую оторопь, как отмечают мемуаристы, все же испытывала.

Приятно, конечно, читать о себе такое:

Верю в Солнце Завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От весенней земли.

Все дышавшее ложью
Отшатнулось, дрожа.
Предо мной — к бездорожью
Золотая межа.

Заповеданных лилий
Прохожу я леса.
Полны ангельских крылий
Надо мной небеса.

Непостижного света
Задрожали струи.
Верю в Солнце Завета,
Вижу очи Твои.

Но и страшновато как-то. Изволь соответствовать. Это, пожалуй, самое «соловьевское» стихотворение в сборнике. И типичный символизм. Очень музыкально, много красивых слов, некоторая излишняя взволнованность и неясное содержание, которое поддается расшифровке — если обратиться к книгам В. С. Соловьева, естественно.

Мир в «Стихах о Прекрасной Даме» двоится, как и образ любимой поэта. Она то и вправду какая-то Премудрость Божия, призванная открыть влюбленному Вечную Истину и чуть ли не мир спасти, то вполне земная, прекрасная и неприступная девушка (а помучила-таки Любовь Дмитриевна Блока изрядно). Пейзажи в стихах — картины северного Подмосковья (блоковского имения Шахматово и менделеевского Боблова) и тут

же условные храмы, монастыри. Герой — влюбленный монах, то есть нарушитель обета, клятвопреступник…

А в целом «Стихи о Прекрасной Даме» — блестящий стихотворный отчет о любви правоверного соловьевца, очень талантливо выполненный — по новейшим на тот момент символистским технологиям.

Пока писались стихи, вошедшие в книгу, поэт познакомился с главными мэтрами русского символизма: Брюсовым, Бальмонтом, Мережковским, Гиппиус — и был принят в их круг.

Книга вышла в конце 1904 года.

Позже Блок скажет: «„Стихи о Прекрасной Даме“ — ранняя утренняя заря — те сны и туманы, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь». Сны и туманы он победил.

Но дальше его душе предстояла борьба с гораздо более страшными противниками.

ТРЕВОГА

Уже следующий цикл стихотворений Блока — «Пузыри земли» — по образному строю резко отличается от первого. Осточертевшая многим поколениям школьников «тема Родины и русской природы в стихах Александра Блока» открывается здесь совершенно с неожиданной стороны. Условные, даже несколько слащавые, русские пейзажи «Стихов о Прекрасной Даме» неожиданно сменяет трясина ржавых болот. Откуда-то набегает, поднимается, как пузыри со дна, многочисленная мелкая нечисть. Нечисть не страшная, но жалкая и убогая.

Тут, кстати, пригодилось знание фольклора, которым Блок старательно занимался в университете.

Захудалые болотные чертенята, вороньи пугала, хромые лягушки, какой-то чрезвычайно подозрительный «попик болотный» (этакий своего рода доктор Айболит, сидящий на кочке и врачующий всю эту инвалидную команду). Без врача никак, ибо даже русалка здесь «больная». Кое-кто из окружения поэта воспринял портрет этой компании как издевательство над тогдашней литературной тусовкой. Мастером скрытой сатиры, пародии Блок оставался и в дальнейшем. В любом случае, стихи мастерские, трогательные и неоднозначные. Среди старушечьих пришепетываний и уменьшительно-ласкательных словечек неожиданно возникает суровый призыв:

Полюби эту вечность болот:
Никогда не иссякнет их мощь.

С этих стихов «нечеловеческий» мир начинает проникать в поэзию Блока не только в образе «ангельских крылий» и «непостижного света», но и в виде отталкивающем и страшном.

Время способствовало. Страна переживала позор японской войны, ужасы и несбывшиеся надежды первой русской революции. Тут уже откликается и аполитичный до сих пор Блок. И одновременно открывает свои главные темы: тему обреченности существующего мира и тему города.

Город Блока — Петербург. И не только реальный Петербург начала XX века, стремительно растущая столица огромной империи, но и Петербург русской литературы. Петербург пушкинского «Медного всадника», Петербург фантастических повестей Гоголя. Петербург Достоевского. Блок отлично знал свой город. И не только его парадный фасад. Особенно он любил «переулочки», трущобы, заводские и дачные окраины. Там он бродил долгими часами. Там дышал воздухом угрозы, ненависти, жажды мести. Воздухом загнанной в темную глубину, но не сломленной революции. Там ему открылось, что русская революция совсем не такова, какой ее представляют себе интеллигенты; либералы и социал-демократы. Что это не «насильственная смена политического строя», а особое состояние души, смесь бесконечной свободы с бесконечной жестокостью. И эта революция неизбежно придет. И тогда уже мало никому не покажется. Тем более что не важно, «за» революцию человек или «против». Ибо революция «сидит не в клозетах, а в головах!»[66]

Вслед за болотной сказочной нечистью стихи Блока начинают обживать проститутки, пьяные матросы, другие обитатели городского дна. Но поэт не был бы великим, если бы не разглядел за этими реальными персонажами грозные силы недалекого будущего.

Поднимались из тьмы погребов.
Уходили их головы в плечи.
Тихо выросли шумы шагов,
Словеса незнакомых наречий.
Скоро прибыли толпы других,
Волочили кирки и лопаты.

Расползлись по камням мостовых,
Из земли воздвигали палаты.
Встала улица, серым полна,
Заткалась паутинною пряжей.

Шелестя, прибывала волна,
Затрудняя проток экипажей.

< >

В пелене отходящего дня
Нам была эта участь понятна…
Нам последний закат из огня
Сочетал и соткал свои пятна.
Не стерег исступленный дракон,
Не пылала под нами геенна.
Затопили нас волны времен,
И была наша участь — мгновенна.

Это не страх, это спокойное сознание собственной обреченности. И понимание, что старый мир это заслужил.

Блок в это время живет как бы двойной жизнью, деля свое время между поэтическими салонами и дешевыми кабаками.

В салонах появлялись новые люди. Так, на время сходится Блок с одним из крупнейших деятелей культуры Серебряного века, поэтом и мыслителем (они там тогда все были мыслители) Вячеславом Ивановым. Символисты делились на группы. Между группами начиналась грызня. Завязывались и разрывались дружбы и романы. Происходили даже дуэли (впрочем, вполне бескровные). Сочинялись великие стихи и бредовые теории. Надежды, порожденные революцией, сменялись отчаянием реакции. И текли слова, слова, слова… Россия — мессия, Христос — Антихрист, Аполлон — Дионис, бес — воскрес… Затевались «Религиозно-философские собрания», на которых декаденты-мистики лелеяли мечту выработать общую позицию с епископами православной церкви. И все это — внутри крошечной горстки лично знакомых между собой людей. Говоря словами Ленина — страшно далеки они были от народа. И прекрасно это понимали. И боялись народа. И, в то же время, ждали от народа разрешения всех проклятых вопросов. Надеялись, что, освободившись, народ устроит на земле какую-то необыкновенную жизнь. «…Тогда встретятся наш художник и наш народ, — пророчил Вячеслав Иванов. — Страна покроется орхестрами и фимелами[67] для народных сборищ, где будет петь хоровод… где самая свобода найдет очаги своего полного, беспримесного самоутверждения».

Авторитет Блока в литературных кругах стремительно рос. Он участвует в этом карнавале, пишет полемические статьи, выступает с докладами, получает и отправляет вызовы на дуэли.

Но особенно остро ощущает призрачность, «картонность» этого мирка, в котором деятели нового искусства чаяли спрятаться от реальности.

Это ощущение выплеснулось в самом саркастическом, абсурдном и авангардном произведении Блока — пьесе «Балаганчик». Там все неподлинное. Все герои скрывают лица под масками, окно, выходящее в бесконечную даль, оказывается нарисованным на бумаге, мечи — деревянные, невеста — картонная (картон у Блока всегда символ чего-то фальшивого, декоративного). Вместо крови хлещет клюквенный сок. Глубокомысленные мистики оборачиваются пустыми сюртуками. Кончается все, естественно, очень плохо. Пьеса была поставлена великим реформатором театра Всеволодом Мейерхольдом и произвела довольно громкий скандал — ко всеобщему, надо сказать, удовлетворению.

Блок неразрывно связан с этим литературно-мистическим кружком. И он же мучительно пытается вырваться из него. Вырваться не в запредельные выси мистики, а к слезам, поту и крови реальной жизни. И вырывался. Выходя из глубокомысленных салонов, поэт «шел в народ» — в прямом смысле этого слова.

«…Время от времени его тянет на кабацкий разгул. Именно — кабацкий. Холеный, барственный, чистоплотный Блок любит только самые грязные, проплеванные и прокуренные „злачные места“: „Слон“ на Разъезжей, „Яр“ на Большом проспекте. После „Слона“ или „Яра“ — к цыганам… Чад, несвежие скатерти, бутылки, закуски. „Машина“ хрипло выводит — „Пожалей ты меня, дорогая“ или „На сопках Маньчжурии“. Кругом пьяницы» (Г. В. Иванов).

Этот антураж возникает в самом знаменитом лирическом стихотворении Блока — «Незнакомка»:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух. (…)

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков

Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino Veritas!» кричат.

И каждый вечер, в час назначенный,
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.
(…)

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

В волшебной музыке этого стихотворения слышатся отзвуки цыганского пения, романсов, льющихся из той же кабацкой «машины». Блок ценил кабацкие песни, любил русских классиков

«второго ряда» (Аполлона Григорьева, Алексея Апухтина, Якова Полонского), с их пошловатой чувствительностью, слезой, пьяным угаром. Многие стихи этих поэтов тоже стали песнями, исполнявшимися по трактирам. Эта цыганско-кабацкая линия русской поэзии, достигнув в творчестве Блока своей высочайшей точки, потянется дальше через Есенина и Высоцкого до «Радио „Шансон“». (Не случайно первый русский шансонье Александр Вертинский так часто исполнял песни на стихи Блока.) Так же потянется и образ пьющего и тоскующего поэта. Поэта, демонстративно разрушающего свою жизнь.

В стихотворении «Незнакомка» использован фирменный блоковский прием — прорыв чуда в тоскливой обыденности. *«Мистицизм в повседневности* — тема прекрасная и богатая…» — так записал поэт в дневнике.

В данном случае Прекрасная Дама является поэту в образе проститутки. В те времена никому не надо было объяснять, что за девушка может появляться одна в дешевом ресторане, да тем более «каждый вечер в час назначенный». (Кстати, несколько лет спустя, когда популярность Блока достигнет высшей точки, проститутки на Невском стали представляться клиентам «Незнакомками».)

«Незнакомку» неоднократно сравнивали с «Невским проспектом» Гоголя, где художник Пискарев безумно влюбляется в прекрасную девушку, оказавшуюся проституткой.

У Блока происходит метаморфоза этого сюжета. Если Пискарев видит Прекрасную Даму, которая оказывается проституткой, то Блок видит проститутку, оказывающуюся Прекрасной Дамой. Тут скорее перекличка с Сонечкой Мармеладовой Достоевского. Однако и Гоголь, и Достоевский приводят свои истории к развязке, а Блок нет. Сонечка спасает Раскольникова, девушка из «Невского проспекта» губит Пискарева. А из описанного Блоком — нет выхода. Безысходность вообще одна из сквозных тем его творчества. Ясно, что лирический герой будет и дальше приходить в ресторан и смотреть «за темную вуаль». Ничего важнее у него нет. И глубоко запрятанная издевка (тоже фирменный прием): ключ к лежащему в душе сокровищу достаточно банален — алкоголь.

Герой Блока не спасается и не гибнет, он одурманивает себя и уходит в мир иллюзий, как поступают многие люди, не имеющие сил встать лицом к лицу с жизнью. Но это его герой, а сам поэт в эти годы ищет выход к *широкой читательской* аудитории.

Он пытается наладить отношения с Горьким и группирующимися вокруг него писателями-реалистами социал-

демократических взглядов. Пишет о них сочувственную статью. А отношения между символистами и реалистами были крайне напряженными. Ни те ни другие не признавали своих оппонентов за литераторов. Сотрудничество с кругом Горького тогда не получилось. (Прежде всего, из-за непримиримой неприязни самого Горького к «декадентам».) Зато Блок навлек на себя проклятия многих друзей за измену символистскому делу. Его отношения с литературной тусовкой осложнялись. Он обвиняет своих собратьев по цеху в отрыве от народных нужд. Это, надо сказать, любимое занятие российских интеллигентов — обличать интеллигенцию за то, что она «не народ».

Сам до мозга костей интеллигент, Блок, отстаивая интересы малоизвестного ему «народа» на страницах декадентских изданий, производит несколько комическое впечатление.

Но статьи статьями, речи речами, а в поэзии Блока в этот период появляется блестящий цикл «На поле Куликовом».

На самом деле здесь, в декорациях конкретного исторического события — битвы Дмитрия Донского с ханом Мамаем в 1380 году, — поэт разворачивает все те же главные мучительные темы своей поэзии. Куликовская битва оказывается не событием, которое имеет начало и конец, а процессом, конца не имеющим.

Река раскинулась.
Течет, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной желтого обрыва
В степи грустят стога.

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.

Наш путь — степной,
наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!
И даже мглы — ночной и зарубежной —
Я не боюсь.

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.

В степном дыму блеснет святое знамя
И ханской сабли сталь…

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль…
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль…

И нет конца! Мелькают версты, кручи…
Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!

Закат в крови! Из сердца кровь струится!
Плачь, сердце, плачь…
Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!

«И нет конца», «покоя нет». Историческая Куликовская битва тоже ведь кончилась фактически ничем. Через два года после победы русских хан Тохтамыш берет Москву, и Русь почти на сто лет возвращается в исходное состояние. «Конца нет и не будет», — утверждает Блок. Прежде всего потому, что Куликовская битва — это битва со своими. Как там у Бориса Гребенщикова? «По новым данным разведки, мы воевали сами с собой». Это один из проклятых национальных вопросов: чего больше в русской культуре, да и в сознании конкретного человека, — европейского или азиатского, русского или татарского? Насколько глубоко «стрела татарской древней воли» пронзила нам грудь? Споры на эту тему продолжаются до сих пор. Да еще если вспомнить, что в тот период интеллигенция для многих (для Блока в том числе) ассоциировалась с разумным западом, а народная стихия с востоком… Короче, Куликовская битва у поэта оказывается и гражданской войной, и внутренней борьбой в душе человека.

…И я с вековою тоскою,
Как волк под ущербной луной,
Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой!
(…)

Вздымаются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем…

И еще один сквозной блоковский образ появляется на поле Куликовом:

В ночь, когда Мамай залег с ордою
Степи и мосты,
В темном поле были мы с Тобою. —
Разве знала Ты?

Перед Доном темным и зловещим,
Средь ночных полей,
Слышал я Твой голос сердцем вещим
В криках лебедей. (…)

И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
Не спугнув коня.

Серебром волны блеснула другу
На стальном мече,
Освежила пыльную кольчугу
На моем плече.

И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.

После «Прекрасной Дамы», «Снежной маски», «Незнакомки» в цикле «На поле Куликовом» блоковская Вечная Женственность оказывается Россией, Родиной. Такая вот непростая эволюция.

В примыкающем к этому циклу стихотворении «Россия» страна тоже предстает в виде прекрасной женщины «из народа»: «А ты все та же — лес, да поле, / Да плат узорный до бровей…»

Но есть там и такие знаменательные строки:

…Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

И этого «чародея» Блоку будет суждено увидеть воочию.

ВОЗМЕЗДИЕ

Жизнь шла своим чередом. В литературе символистов начинали теснить акмеисты, а затем и футуристы. Приходили молодые, талантливые, жаждущие успеха и славы. Гумилев, Маяковский, Есенин, Цветаева, Ахматова… Удивительное количество великих поэтов появилось тогда в России. Большинство из них Блок успел заметить и благословить. Вообще, времена были смутные. В стране шел мощный экономический подъем. В обыденной жизни появлялось ранее невиданное — автомобиль, самолет, кинематограф. Приблизившаяся к Земле комета Галлея здорово напугала человечество. Но обошлось. Переведя дух, все двинулись дальше. Россия — к революции, Европа — к коллективному самоубийству на полях Первой мировой войны.

Тончайший Блок не упустил ничего. Так, в блестящем стихотворении «Новая Америка» описал он и промышленный взрыв в России.

…Нет, не видно там княжьего стяга,
Не шеломами черпают Дон,
И прекрасная внучка варяга
Не клянет половецкий полон…

Нет, не вьются там по ветру чубы,
Не пестреют в степях бунчуки…
Там чернеют фабричные трубы,
Там заводские стонут гудки.

Путь степной — без конца, без исхода,
Степь, да ветер, да ветер, — и вдруг
Многоярусный корпус завода,
Города из рабочих лачуг…

Кто бы, читая раннего Блока, подумал, что певец Прекрасной Дамы превратится в певца индустриализации? Первым воздухоплавателям посвящено замечательное стихотворение «Авиатор». Есть и стихотворение «Комета»…

Но общее настроение поэта весьма мрачно. Семья рушится, мать болеет.

В творчестве господствуют два плохо совместимых мотива — безысходности и ощущения надвигающейся катастрофы, расплаты за все.

Ночь, улица, фонарь, аптека, Бессмысленный и тусклый свет. Живи еще хоть четверть века — Всё будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала, И повторится всё, как встарь: Ночь, ледяная рябь канала, Аптека, улица, фонарь.

Перечисления в первой и последней строках стихотворения усиливают ощущение движения по кругу, «вечного возвращения», бессмысленной повторяемости жизни.

И рядом, в том же цикле («Пляски смерти»), появляется герой, которому суждено этот заколдованный круг разорвать.

Вновь богатый зол и рад,
Вновь унижен бедный.
С кровель каменных громад
Смотрит месяц бледный…
(…)

Всё бы это было зря,
Если б не было царя,
Чтоб блюсти законы.
Только не ищи дворца,
Добродушного лица,
Золотой короны.

Он — с далеких пустырей
В свете редких фонарей
Появляется.
Шея скручена платком,
Под дырявым козырьком
Улыбается.

Большая поэма (оставшаяся незаконченной), над которой в то

время работает Блок, называется «Возмездие». Есть в ней такие строки:

И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи…

Предчувствия не обманули поэта. Разогнав душную атмосферу, грянула Мировая война.

И дальше события посыпались с нарастающей скоростью.

Войну Блок (как и все российское общество) встретил с воодушевлением. Затем наступили разочарование и уныние. Воистину — «и повторится все, как встарь…» Так было с революцией пятого года, так будет с Февральской революцией и дальше…

Сначала Блок собирается идти добровольцем, затем — избежать призыва. В конце концов, зачисляется табельщиком в инженерную дружину Всероссийского союза земств и городов (была такая организация, позволявшая образованным людям оказывать помощь фронту, не служа в армии). Полгода поэт руководит рытьем окопов в Пинских болотах.

Там встречает Февральскую революцию, вскоре после которой перебирается в Петроград. Здесь его назначают редактором стенографического отчета Чрезвычайной следственной комиссии по расследованию деятельности высших сановников царского режима. В этом качестве он присутствует на допросах этих сановников. В нарастающем хаосе симпатии Блока постепенно склоняются на сторону большевиков. А надо сказать, что если Февральскую революцию на ура приняла фактически вся тогдашняя интеллигенция, то к Октябрьской революции и к большевикам большинство образованного общества относилось резко отрицательно. Инстинкт самосохранения работал безошибочно. У Блока же поэтический дар пересилил чувство самосохранения. То, что он назвал «музыкой революции», захватило его полностью. И он написал к этой музыке гениальные слова.

Музыка революции, как и положено, играла недолго. Вскоре никто уже и мелодию не мог вспомнить. А памятником этой музыке навсегда осталась одна из величайших русских поэм — «Двенадцать». Это невиданная поэма, написанная практически за две недели в продутом ледяным ветром, затаившемся Петрограде в январе 1918 года. С первых и до последних строк ветер

наполняет поэму.

Ветер, ветер —
На всем Божьем свете!

Ветер, снег, мороз — стихия. Такой ждал революцию Блок. Такой она и явилась. В начале поэмы проходит галерея вполне карикатурных представителей старого мира. Буржуй, поп, барыня в каракуле. В эту компанию включен Блоком длинноволосый писатель (декадент, видимо). И неодушевленный предмет — плакат «Вся власть Учредительному Собранию!». Все они страдают от стихии. Мерзнут. Вязнут в сугробах. Скользят на льду. Ветер их косит, а плакат «мнет, рвет и носит». И ведь правда, быть им всем «унесенными ветром». Для того и поднялся ветер «на всем божьем свете», чтобы сдуть старый мир к чертовой матери. Зато представителям нового мира разгулявшаяся стихия никаких особых неудобств не доставляет. Люди нового мира — это двенадцать красногвардейцев, патрулирующих ночной город. В целях борьбы с контрреволюционерами и бандитами, надо понимать. Блок старательно подчеркивает, что от гипотетических бандитов (которые в поэме так и не появляются) патрульные внешне не отличаются:

В зубах — цигарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

Принципиальное отличие блоковских красногвардейцев от бандитов в том, что бандит убивает и грабит, чтобы выжить в обществе, а эти ребята пришли это общество на корню уничтожить. И Блок уважает их за это. Он их давно ждал.

Сюжет поэмы прост. Держа «революцьонный» шаг сквозь петроградскую метель, отряд встречает сани, на которых едет их бывший приятель Ванька с Катькой. Проститутка Катька тоже знакома двенадцати. Один из них, Петруха, считает Катьку своей девушкой. Компания открывает огонь по Ваньке, но тот убегает, а от пули Петрухи гибнет Катька. Петруха начинает было горевать, но товарищи одергивают его, чтобы не огорчался по пустякам. Сколько еще Катек придется погубить, прежде чем осуществится окончательное возмездие над старым миром. Потому что:

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди…
Черная злоба, святая злоба…

Что-то понял в революции Блок, чего не смогли понять очень многие ученые люди.

Патруль движется дальше. Впереди возникает смутная, подозрительная фигура с красным флагом. Красногвардейцы открывают огонь. Безрезультатно. Фигура с флагом возглавляет шествие патруля и оказывается Ису-сом (через одно «и», не по-церковному) Христом.

Это и есть главная загадка поэмы. Сам Блок объяснял путано. Он никогда не был близок к христианству, тем более к официальной церкви (см. образ попа в начале поэмы).

Но, как человек, прекрасно знавший историю культуры, он отдавал себе отчет в том, что перемен, сравнимых с возникновением христианства, мир не знал. И революция казалась ему переменой не меньшего масштаба. Кто еще может вести новых апостолов к новому небу и новой земле, если не Христос. Христос не церковный, а такой, каким Блок его представлял. Существует странная запись в его дневнике тех лет: «Что Христос идет перед ними — несомненно. Дело не в том, „достойны ли они Его“, а страшно то, что опять Он с ними и другого пока нет; а надо Другого?» Вообще то, в православной традиции Другой (с большой буквы) относительно Христа — это Антихрист, дьявол. Знаменитый священник о. Александр Мень[68], одинаково свободно ориентировавшийся и в Евангелии, и в литературе Серебряного века, писал, что Блок зря расстраивался — в поэме у него как раз и получился Другой. Стоит представить себе евангельского Христа и сравнить его с призрачной фигурой, плывущей «нежной поступью надвьюжной» «в белом венчике из роз» (этакая Чичоллина[69]), да еще с кровавым флагом, и сразу становится ясно, что это не настоящий, фальшивый Христос. И ведет он своих сторонников ложным путем.

В любом случае, споры среди литературоведов и богословов об образе Христа в поэме «Двенадцать» продолжаются уже без малого сто лет. И будут продолжаться.

Возвращаясь к самой поэме, поражает ее ритм неровный, рваный, как порывы ветра. Он гуляет от частушки до романса, от арестантской песни до военного марша. Маяковский хвастался, что в его стихах заговорила до того «безъязыкая» улица. Это неправда — впервые настоящий уличный язык ворвался в русскую поэзию с поэмой «Двенадцать».

…Елекстрический фонарик
На оглобельках…

Ах, ах, пади!
(…)

У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.
У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа!
(…)

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа…
Аль не вспомнила, холера?
Али память не свежа?

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала,
С юнкерьем гулять ходила —
С солдатьем теперь пошла?
(…)

Запирайте етажи,
Нынче будут грабежи!

Кстати, «толстоморденькая» «Катька-дура» — последний женский образ в поэзии Александра Блока. Вообще последний.

Площадная брань сменяется чеканными, плакатными лозунгами.

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем…
(…)
Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Эти слова и оказались на плакатах, вскоре развешанных по всему Петрограду.

«Сегодня я — гений» записал в дневнике Блок, закончив поэму. И был прав.

На том же невероятном творческом взлете, через день он

пишет еще одно великое стихотворение — «Скифы». В нем он с торжественным, мрачным пафосом грозит дряхлому западу страшной гибелью, а наследницей всего лучшего в европейской культуре объявляет молодую, варварскую, революционную Россию. Это стихотворение станет своеобразным катехизисом всех сторонников «особого пути России», от эмигрантов-евразийцев 1920-х годов до современных поклонников Александра Дугина[70].

А дальше… Дальше не было практически ничего. В советских учебниках любили, разбирая «Двенадцать», подчеркнуть, что на протяжении поэмы красногвардейцы превращаются из банды люмпенов в сознательной боевой отряд рабочего класса.

Так это или нет, но в жизни неудержимую революционную стихию скоро действительно начали «строить». На этом для Блока революция кончилась. Современник вспоминает его слова: «„Двенадцать“ — *какие бы они ни были* — это лучшее, что я написал. Потому, что тогда я жил современностью. Это продолжалось до весны 1918 года. А когда началась Красная Армия и социалистическое строительство (он как будто поставил в кавычки эти последние слова), я больше не мог. И с тех пор не пишу».

Действительно, представить Блока строителем социализма очень трудно.

Жить ему оставалось около трех лет. За это время он написал полтора стихотворения и несколько статей. Участвовал в бесконечных комиссиях, комитетах, секциях, редакциях и прочих бессмысленных учреждениях, которые плодила вокруг себя стремительно растущая советская околокультурная бюрократия. Делал какие-то доклады. Выступал на юбилеях. Председательствовал на заседаниях.

На самом деле, все это было уже не нужно…

Блок мучительно умирал от неясной болезни. Последние его дни могут служить сюжетом для фильма ужасов. Ослабевали физические силы — и безумие, всю жизнь подстерегавшее поэта, вырывалось наружу. Смерть его во многом напоминает смерть другого гения русской литературы, столь близкого ему Гоголя. О конце обоих до сих пор ходят страшноватые легенды. Здесь рушится граница между автором и его произведением, и сам Блок словно становится персонажем своих самых мрачных и жутких стихов. Жизнь превращается в поэзию, а поэзия — в жизнь.

Поэт умирает, когда ему нечего больше сказать.

Блок все сказал. Он выполнил свою задачу в этом мире.

Скончался Александр Александрович Блок 7 августа 1921 года.

Владимир Тучков
БУНТ НА КОРАБЛЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
Владимир Владимирович Маяковский (1893–1930)

Поэт Владимир Маяковский был антиглобалистом и анархистом. Точнее — наверняка стал бы таковым сейчас, если бы родился не в конце позапрошлого века, а лет пятнадцать-двадцать назад. Ну а немного раньше он был бы панком. Еще раньше — хиппи, битником, стилягой… Этот громогласный верзила почти двухметрового роста в молодости столь яростно ненавидел фальшь человеческих отношений и пошлость общества, в котором он жил, что всегда — как бы ни было довольно существующим положением вещей подавляющее большинство его сограждан — находился бы в лагере протестующих.

А пошлости хватало всегда. Есть она и сейчас, достаточно в прайм-тайм включить на полчаса телевизор, чтобы в очередной раз в этом убедиться. Не меньше ее было и в начале прошлого века, отчего у Маяковского в стихах выплескивалась запредельная ярость, выраженная в абсолютно «непарламентской» форме:

> Вам ли, любящим баб да блюда, жизнь отдавать в угоду?!
> Я лучше в баре блядям буду подавать ананасную воду!

Не менее шокировал зажравшихся любителей попсы начала XX века, которых мы сейчас называем гламурной тусовкой, и финал стихотворения-пощечины «Нате!»:

> А если сегодня мне, грубому гунну,
> кривляться перед вами не захочется — и вот
> я захохочу и радостно плюну,
> плюну в лицо вам
> я — бесценных слов транжир и мот.

Когда Маяковский читал это в каком-нибудь клубе типа знаменитой петербургской «Бродячей собаки», то дамы почти падали в обморок. А их кавалеры, «любящие баб да блюда», готовы были побить поэта за этакую грубость. Во всяком случае, некоторые из них даже засучивали рукава. Но дальше этого дело

не шло, поскольку лишь один вид громадных кулаков Маяковского был способен отрезвить самых отчаянных забияк.

СКАНДАЛЬНЫЙ ГАСТРОЛЕР?

Владимир Владимирович Маяковский родился 7 (19) июля 1893 года в селе Багдади Кутаисской губернии в семье лесничего. И отец и мать будущего поэта были дворянами. Однако получить образование, приличествующее социальному статусу, ему не удалось. В 1906 году, когда он учился в Кутаисской гимназии, внезапно, от заражения крови, умер отец. И мать с сыном и двумя дочерьми была вынуждена переехать в Москву.

Но и в Москве булки на деревьях не росли, и жить приходилось впроголодь, еле сводя концы с концами. Однако Александра Алексеевна, мать будущего поэта, все-таки нашла возможность отдать сына в Пятую московскую гимназию (ныне школа № 91). Здесь-то в полную силу и проявилась предрасположенность Маяковского к инакомыслию и попранию общественных устоев. Более учебных дисциплин его увлекла революционная деятельность, и в 1908 году он вступил в РСДРП и навсегда покинул стены гимназии.

Впрочем, ни в мятежах, ни в террористических актах участия он не принимал. Руководители организации использовали подростка в качестве связного и распространителя листовок. Но и этих «шалостей» хватило, чтобы в течение года его трижды арестовывали. После третьей отсидки юношу, который не представлял реальной угрозы для государства, выпустили на поруки матери. С партией было покончено раз и навсегда: немедленно выйдя из РСДРП, он до конца жизни оставался беспартийным.

Как ни парадоксально это прозвучит, но тюрьма оказала на подростка благотворное влияние. Начитавшись Константина Бальмонта, томик стихов которого имелся в тюремной библиотеке, Маяковский сам начал писать стихи, дабы скрасить скуку пребывания в одиночной камере Бутырской тюрьмы. Исписал целую тетрадку, которую при освобождении охранники изъяли «во избежание распространения революционной крамолы». Однако сам автор об этой пропаже не сожалел, считая стихи малоинтересными. Что неудивительно, поскольку вскоре Маяковский, ставший ниспровергателем всяческих литературных авторитетов, возненавидел слащавые стихи Бальмонта.

В гимназию Маяковский так и не вернулся. Твердо решив связать свою жизнь с искусством, он со второй попытки поступил

в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, которое стало для него чем-то типа подкидной доски, используемой акробатами в цирке. Здесь он сошелся с поэтом и художником Давидом Бурлюком, который познакомил его с поэзией Шарля Бодлера, Поля Верлена, Эмиля Верхарна, Артюра Рембо, Уолта Уитмена и ввел в круг современных молодых литераторов, которые в 1912 году объединились в группу «Гилея», объявив себя кубофутуристами — поэтами будущего.

Объявили скандально, выпустив манифест «Пощечина общественному вкусу», в котором призывали скинуть с «Парохода современности» Достоевского, Пушкина, Толстого и прочую «старую рухлядь», а также «вымыть руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных бесчисленными Леонидами Андреевыми». Литераторам новой эпохи, по мнению создателей манифеста, следовало также «испытывать непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» и дополнять словарь поэта новыми, доселе неведомыми словами. Сей мятежный документ заканчивался коллективной клятвой: «Стоять на глыбе слова „мы“ среди моря свиста и негодования».

И это море они взбаламутили на славу. Вначале двумя поэзоконцертами молодые футуристы разворошили московский и питерский муравейники, оскорбив достоинство как публики, воспитанной на классической литературе, так и почтенных литераторов, работавших в «устаревшей манере». А затем компания в составе Давида Бурлюка, Василия Каменского и Владимира Маяковского отправилась с гастролями по губернским городам.

Ничего подобного Российская империя еще не видывала. Вначале слава, питаемая эмоциональными газетными статьями — от восторженных до анафемных, — следовала за ними по пятам. Потом поравнялась с лихой тройкой гастролеров. А потом побежала впереди.

Так что в новые города они уже въезжали триумфаторами. Естественно, с точки зрения молодежи, которая падка на всяческое вольнодумство. Люди же степенные считали их шутами гороховыми. Что тоже вполне естественно. Потому что футуристическое шоу представляло собой шумный балаган, где качество декламируемых стихов особого значения не имело. Российская целомудренная публика начала прошлого века, которую еще совсем недавно шокировала строка Брюсова «О, закрой свои бледные ноги», *такою* еще никогда не только не слышала, но и не видела. Даже внешний вид кубофуту-ристов был вызывающим. Одетый в желтую кофту Маяковский производил впечатление столь же эпатирующее, каким сегодня

мог бы похвастаться разве что человек, разгуливающий по улице в скафандре космонавта. Каменский заворачивался в черный бархатный плащ с серебряным позументом и рисовал на лбу аэроплан — он был «поэт-авиатор», что подтверждалось дипломом Императорского российского аэроклуба. Бурлюк был облачен в малиновый сюртук с огромными перламутровыми пуговицами и перед чудовищно накрашенными глазами держал дамский лорнет. Ну а на щеке у него была изображена форменная непотребность — писающая собачка. Появление такой компании на улицах собирало толпы зевак, в связи с чем, как отмечали газеты, «было затруднено движение гужевого транспорта».

А после скандальных выступлений пресса величала троицу уже не «вождями футуризма», а «циркачами», «балаганщиками», «святотатцами», «Геростратами», «желторотыми бунтовщиками» и «поэтами из психиатрической лечебницы». Маяковского, самого молодого из троицы, который круче всех зажигал, завораживая и юношей с горящими взорами, и эмансипированных курсисток, называли «этот сукин сын». Строкой «я люблю смотреть, как умирают дети» он прямо-таки нагонял жуть на слушателей. Публика, как и во все времена, включая нынешние (особенно нынешние!), была падка на эпатаж. С огромным восторгом она воспринимала стихотворение Бурлюка, воспевающее писсуар, и строки Каменского «Я хочу один — один плясать / Танго с коровами / И перекидывать мосты / От слез / Бычачьей ревности / До слез / Пунцовой девушки». Так ведь чего еще можно ожидать от ниспровергателей устоев, которым едва перевалило за двадцать?

Впрочем, даже самые яростные критики молодых футуристов способны были заметить, что Маяковский стоит «особняком от всей этой каши» (так писала одесская газета «Южная мысль»).

Таким было начало семи самых плодотворных лет в творческой биографии поэта. И плодотворными они были не в количественном отношении, а в качественном. Впоследствии, когда забронзовевший Маяковский, наделенный всяческими мандатами и полномочиями, обласканный властью, беспрерывно гнал стихотворение за стихотворением, словно ударник литературного труда, — ему не удалось даже приблизиться к созданным в тот ранний период шедеврам. Но эти шедевры позволяют утверждать, что Маяковский был гением.

НЕМНОЖКО НЕРВНО

В стихах, написанных в то время, буквально в каждой их

строчке, отчетливо проступает неудовлетворенность существующей действительностью, протест против тупости, лицемерия и смертельной скуки, царивших в мире, который окружал поэта. Им он противопоставляет уникальность человеческой души — своей собственной. Но это подразумевает, что и всякая человеческая личность, если ее разбудить и как следует встряхнуть, уникальна.

Встряхнуть, например, так, как Маяковский делает в стихотворении «А вы могли бы?».

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы ноктюрн сыграть могли бы
на флейте водосточных труб?

Здесь поэт уже не стремится ни напугать читателя, ни эпатировать. Здесь он показывает, что за окружающей нас повседневностью, за «картой будня», скрывается громадный и удивительный мир — и нужно лишь суметь увидеть его. А помочь в этом, разумеется, должно новое искусство.

Набор образов в этом стихотворении только кажется случайным. На самом деле их последовательность продиктована четкой логикой. Но это логика особого рода — ассоциативная. «Карта будня» представляется нам серой, бесцветной, скучной — именно на фоне расцвечивающей ее краски. Студень до его застывания был соленой жидкостью — как и океанские воды. А в «косых скулах» мы угадываем океанские *волны,* что можно понимать как *взволнованность* автора. И, наконец, на флейте играют именно *новые* губы, зовущие читателя отринуть скуку повседневности и *новыми* глазами взглянуть на огромный и прекрасный мир.

Такая трансформация предметов и явлений характерна для Маяковского. В своих стихах он мастерски пользуется развернутыми метафорами: «вбиваю гулко шага сваи», «фокусник рельсы тянет из пасти трамвая», «перекрестком распяты городовые», «с каплями ливня на лысине купола скакал сумасшедший собор», «с неба, изодранного о штыков жала, слезы звезд просеивались, как мука в сите», «по эхам города проносят шумы на шепоте подошв и на громах колес»…

Есть более сложные метафоры, в которые необходимо

вчитываться, вдумываться. Но тем прекраснее открытия, которые нам дарит работа мысли. «Ах, закройте, закройте глаза газет!» — это из стихотворения «Мама и убитый немцами вечер», написанного в 1914 году, когда уже шла Первая мировая война. Здесь газеты уподобляются мертвым, поскольку на их страницах печатались списки погибших на фронте солдат. А «трамвай расплещет перекаты гроз» — это двойная метафора, которая передает и грохот колес на рельсах, то есть гром, и срывающиеся с проводов искры, уподобляемые молниям.

Конечно, подписавшись под футуристическим манифестом, который декларировал непреодолимую ненависть к существовавшему прежде языку, Маяковский несколько перегнул палку. Ибо на протяжении всей жизни продолжал трепетно относиться, например, к поэзии Андрея Белого, принадлежавшего к «устаревшей» школе. Но, наверное, без этой декларации и не стал бы он создателем нового, доселе неведомого поэтического языка, нового ритмического рисунка стиха, собственной ритмики, которую, условно говоря, можно назвать «расхлябанной». Ее он мастерски воспроизводил, читая стихи с эстрады, — делая паузы, повышая и понижая голос в нужных местах. И при этом, словно дирижер, задавал ритм взмахами руки.

Графически необычный ритм своих стихов Маяковский передавал при помощи особой записи, «ломавшей» строку:

У —
лица.
Лица У
догов
годов
рез —
че.
Че —
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.

А потом изобрел свою знаменитую «лесенку». Лесенка была чем-то вроде подсказки — она помогала читать стихи с правильной интонацией. Знаков препинания, по его мнению, для этого было явно недостаточно: «Наша обычная пунктуация… чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение».

Изрядно потрудился Маяковский и над своим словарем. Он использовал «самопальные» слова, то есть слова собственного сочинения. (Правда, нельзя сказать, что в этом он был первопроходцем. Индивидуально-авторскими неологизмами славился и, например, Игорь Северянин, в стихах которого можно встретить и «ветропросвист», и «олуненные» аллеи, и «оэкраненного» поэта.)

Это позволяло поэту усиливать выразительность стиха, привносить в слова дополнительные смыслы и тем самым придавать произведению дополнительную глубину. Вот, например, сколь органично вплетает Маяковский неологизмы в текст поэмы «Флейта-позвоночник»:

Если вдруг подкрасться к двери *спаленной,*
перекрестить над вами *стегани одеялово,*
знаю —
запахнет шерстью *паленной,*
и серой *издммится* мясо дьявола.
А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался и крики в строчки *выгранивал,*
уже наполовину сумасшедший ювелир.
В карты б играть!
В вино
выполоскать горло сердцу *изоханному.*

…«Когда мир раскалывается надвое, трещина проходит через сердце поэта» — кажется, что эти слова Генриха Гейне сказаны именно о Маяковском. Он был человеком в буквальном смысле с обнаженными нервами, обостренно чувствовавшим и остро переживавшим всякую несправедливость, любую боль. Вот, например, стихотворение «Хорошее отношение к лошадям».

Били копыта.
Пели будто:
— Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб. —
Ветром опита,
льдом обута,
улица скользила.

Лошадь на круп
грохнулась,
и сразу
за зевакой зевака,
штаны пришедшие
Кузнецким клёшить,
сгрудились,
смех зазвенел и зазвякал:
— Лошадь упала! —
— Упала лошадь! —
Смеялся Кузнецкий.

Лишь один я
голос свой
не вмешивал в вой ему.
Подошел и вижу
глаза лошадиные…
Улица опрокинулась,
течет по-своему…

Подошел и вижу —
за каплищей каплища
по морде катится,
прячется в шерсти…
И какая-то общая
звериная тоска плеща
вылилась из меня
и расплылась в шелесте.

«Лошадь, не надо.
Лошадь, слушайте —
чего вы думаете,
что вы их плоше?
Деточка,
все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь».

Может быть
— старая —
и не нуждалась в няньке,
может быть, и мысль ей моя казалась пошла,

только
лошадь
рванулась,
встала
на ноги,
ржанула и пошла.

Хвостом помахивала.
Рыжий ребенок.
Пришла веселая,
стала в стойло.
И все ей казалось —
она жеребенок,
и стоило жить,
и работать стоило.

Это стихотворение написано в 1918 году, когда началась Гражданская война. И страна постепенно сползала в ожесточение, граничащее со всеобщим озверением. Совсем скоро потекут реки крови. Десятки, сотни тысяч людей будут порублены кавалерийскими шашками, расстреляны без суда и следствия, повешены и уморены голодом — и уже совсем скоро любые известия об этом перестанут будить в очерствевших душах какие бы то ни было эмоции… Где уж тут пожалеть какую-то лошадь!.. Дело не в лошади. Точнее, не только и не столько в, ней. Поэта ужасают не страдания бессловесного существа, а реакция толпы, ее звенящий и звякающий смех, который несколькими строками ниже Маяковский называет «воем» — несомненно, волчьим. И толпе, которая всегда руководствуется моралью «Ату его, слабого!» и «С волками жить — по-волчьи выть», поэт пытается напомнить, что «все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь».

Кто, как не поэт, должен напомнить человеку о человеческом — особенно в том историческом контексте, когда страну охватывало всеобщее озверение. Так что неслучайно обладателем звериных качеств в стихотворении Маяковского оказывается человеческая толпа — а лошадь, напротив, «очеловечена».

В стихотворении «Скрипка и немножко нервно» одушевленными существами становятся музыкальные инструменты:

Скрипка издергалась, упрашивая,
и вдруг разревелась

так по-детски,
что барабан не выдержал:
«Хорошо, хорошо, хорошо!»
А сам устал,
не дослушал скрипкиной речи,
шмыгнул на горящий Кузнецкий
и ушел.

Оркестр чужо смотрел, как
выплакивалась скрипка
без слов,
без такта,
и только
где-то
глупая тарелка
вылязгивала:
«Что это?»
«Как это?»

А когда геликон —
меднорожий,
потный,
крикнул:
«Дура,
плакса,
вытри!» —
я встал,
шатаясь полез через ноты,
сгибающиеся под ужасом пюпитры,
зачем-то крикнул:
«Боже!»,
Бросился на деревянную шею:

«Знаете что, скрипка?
Мы ужасно похожи:
я вот тоже
ору —
а доказать ничего не умею!»

Музыканты смеются: «Влип как!
Пришел к деревянной невесте!

Голова!»
А мне — наплевать!
Я — хороший.
«Знаете что, скрипка?
Давайте — будем жить вместе!
А?»

Эти строки также написаны в тревожный исторический момент — в 1914 году, когда началась Первая мировая война. Любопытно, что здесь тоже, как и в стихотворении «Хорошее отношение к лошадям», упомянут Кузнецкий мост. Ведь если следовать ассоциативной логике, то можно догадаться, что это вовсе не случайная деталь, а своего рода «скрытая метафора»: Кузнецкий, безусловно, призван напомнить о «молоте истории», который колотит по наковальне человеческого бытия.

Сюжет «Скрипки и немножко нервно» — это тоже противостояние существа, которое способно тонко и обостренно чувствовать (скрипка), и толпы (ее здесь представляют прочие музыкальные инструменты и оркестранты). И бесконечное одиночество того, кто тщетно пытается объяснить что-то «усталым барабанам», «глупым тарелкам» и «меднорожим геликонам». Точно так же страдает от непонимания и сам поэт: «я вот тоже ору — а доказать ничего не умею!»

НАЕДИНЕ С БОГОМ

Ранний Маяковский — бунтарь, который находится в оппозиции ко всему миру. Особенно ярко максимализм поэта проявился в поэме «Облако в штанах»:

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.

Автор определил содержание поэмы, состоящей из четырех частей, следующим образом[71]: «„Облако в штанах“… считаю катехизисом[72] сегодняшнего искусства; „Долой вашу любовь“, „долой ваше искусство“, „долой ваш строй“, „долой вашу религию“ — четыре крика четырех частей».

Итак, в первой части поэмы он «судит» любовь. Правильнее,

впрочем, было бы поставить в кавычки слово «любовь», так как это «их любовь» — чувство, которое полностью подчинено расчету:

Вошла ты,
резкая, как «нате!»,
муча перчатки замш,
сказала:
«Знаете —
я выхожу замуж».
<…>
Помните?
Вы говорили:
«Джек Лондон,
деньги,
любовь,
страсть», —
а я одно видел:
вы — Джиоконда,
которую надо украсть!
И украли.

И эта, казалось бы, сугубо личная, частная драма переживается лирическим героем поэмы как тотальный апокалипсис:

Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.
(…)

Люди нюхают — запахло жареным!
Нагнали каких-то. Блестящие! В касках!
Нельзя сапожища!
Скажите пожарным:
на сердце горящее лезут в ласках.
Я сам.
Глаза наслезнённые бочками выкачу.
Дайте о ребра опереться.

Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!

Рухнули.
Не выскочишь из сердца!
(…)
Обгорелые фигурки слов и чисел из черепа,
как дети из горящего здания.
(…)
Трясущимся людям
в квартирное тихо
стоглазое зарево рвется с пристани.
Крик последний, —
ты хоть
о том, что горю, в столетия выстони!

Поэт берет на себя ответственность судить все сущее на свете. Во второй части поэмы Маяковский громит прогнившее искусство. Что, в общем-то, уже было в коллективном манифесте «Пощечина общественному вкусу». На этот раз критика значительно радикальнее. Поэты прошлого, по мнению Маяковского,

…выкипячивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
(…)

а во рту
умерших слов разлагаются трупики,
только два живут, жирея —
«сволочь»
и еще какое-то,
кажется — «борщ».
Поэты,
размокшие в плаче и всхлипе,
бросились от улицы, ероша космы:
«Как двумя такими выпеть
и барышню,
и любовь,
и цветочек под росами?»

Эта гипербола насчет двух уцелевших слов очень точно отражает те изменения, которым всегда подвергается язык в эпоху, когда происходят радикальные перемены в жизни общества. В такие переломные исторические моменты

оказывается, что язык, которым пользовались наши отцы и деды, уже не способен адекватно описывать новые явления. Потому-то, как точно заметил Маяковский, «улица корчится, безъязыкая». И язык вынужден существенно обновляться. Существенно изменяется фразеология: то, что еще вчера было у всех на устах, сегодня вдруг оказывается излишне высокопарным. Появляются новые слова и даже интонации.

Так, например, было и в 90-е годы прошлого века, после разрушения советского строя. Вне всякого сомнения, человек, которого чудесным образом «законсервировали» бы в 1985 году и «расконсервировали» лет через десять, мало что понял бы из того, о чем говорят на улице, обретшей новый язык.

Точно так же меняется и язык искусства: литературы, живописи, музыки, театра, кино. Новое мышление требует новых выразительных средств, прежде не существовавших. Поэтому лозунг Маяковского «Долой ваше искусство!» — это не «бессмысленный и беспощадный» бунт, а вполне естественное требование заменить устаревшую эстетику новой, способной адекватно описывать проблемы современности.

«Долой ваш строй!» — ну, это вполне понятно. Но у Маяковского претензии к существующему государственному строю в конечном итоге трансформируются в яростную ненависть к государству, подавляющему в человеке все человеческое:

> Выньте, гулящие, руки из брюк —
> берите камень, нож или бомбу,
> а если у которого нету рук —
> пришел чтоб и бился лбом бы!

«Долой вашу религию!» — это уже бунт против миропорядка вообще. Недаром Маяковский первоначально назвал эту поэму «Тринадцатый апостол», однако цензура не пропустила столь святотатственный заголовок.

> Я, воспевающий машину и Англию,
> может быть, просто,
> в самом обыкновенном евангелии
> тринадцатый апостол.

> И когда мой голос
> похабно ухает —
> от часа к часу,
> целые сутки,

может быть,
Иисус Христос нюхает
моей души незабудки.
(…)

Я думал — ты всесильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.

Крыластые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте перышки в испуганной тряске!
Я тебя, пропахшего ладаном,
раскрою отсюда до Аляски!

Пустите!

Меня не остановите.

Для «красивого, двадцатидвухлетнего» поэта вполне естественно воспринимать Божий промысел как несправедливость, а испытания, которые Он посылает человеку, — как незаслуженное наказание и глумление над неповинными.

ПОПЫТКА МОЛИТВЫ

Но хотя у Маяковского и были очень непростые отношения с Богом, я думаю, что написанное в 1914 году стихотворение «Послушайте!» — это молитва, к Нему обращенная.

Послушайте!
Ведь, если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
Значит — кто-то называет эти плевочки
жемчужиной?

И, надрываясь
в метелях полуденной пыли,
врывается к богу,
боится, что опоздал,
плачет,
целует ему жилистую руку,
просит —
чтоб обязательно была звезда! —
клянется —
не перенесет эту беззвездную муку!

А после
ходит тревожный,
но спокойный наружно.
Говорит кому-то:
«Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!»

Послушайте!
Ведь, если звезды
зажигают — значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!

Оно парадоксально начинается громогласным «Послушайте!», которое уместно разве что на митингах или в ожесточенных спорах. Вот он, этот новый язык искусства! Ведь дальше речь пойдет о самом что ни на есть «лирическом»: звезды, муки, вечер над крышами… Но у Маяковского звезды становятся символом последней надежды для отчаявшихся и разуверившихся сердец, терзаемых «беззвездной мукой».

Очень важно, что звезды эти не обезличенно «зажигаются» — как бы сами по себе. Нет — их «зажигают». Зажигают для людей, которым надежда необходима, как избавляющее от душевных мук лекарство. И то, «чтобы каждый вечер над крышами загоралась хоть одна звезда», необходимо вымолить — у судьбы, у Бога.

ЗАБРИКОВАННЫЙ

Судьбоносным для Маяковского стал 1915 год. Именно тогда он познакомился с супружеской четой Бриков: Осипом Бриком, который стал для поэта меценатом, и его женой Лилей — «Лиличкой», которой поэт отныне станет посвящать многие свои стихотворения.

Лиличка!
Вместо письма

Дым табачный воздух выел.
Комната —
глава в крученыховском аде.
Вспомни —
за этим окном
впервые
руки твои, исступленный, гладил.

Сегодня сидишь вот,
сердце в железе.
День еще —
выгонишь,
можешь быть,
изругав.

В мутной передней долго не влезет
сломанная дрожью рука в рукав.

Выбегу,
тело в улицу брошу я.
Дикий,
обезумлюсь,
отчаяньем иссечась.
Не надо этого,
дорогая,
хорошая,
дай простимся сейчас.

Все равно любовь моя —

тяжкая гиря ведь — висит на тебе,
куда ни бежала б.
Дай в последнем крике выреветь
горечь обиженных жалоб.

Если быка трудом уморят —
он уйдет,
разляжется в холодных водах.
Кроме любви твоей,
мне
нету моря,
а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых.

Захочет покоя уставший слон —
царственный ляжет в опожаренном песке.
Кроме любви твоей,
мне
нету солнца,
а я и не знаю, где ты и с кем.

Если б так поэта измучила,
он
любимую на деньги б и славу выменял,
а мне
ни один не радостен звон,
кроме звона твоего любимого имени.

И в пролет не брошусь,
и не выпью яда,
и курок не смогу над виском нажать.
Надо мною,
кроме твоего взгляда,
не властно лезвие ни одного ножа.

Завтра забудешь,
что тебя короновал,
что душу цветущую любовью выжег,
и суетных дней взметенный карнавал
растреплет страницы моих книжек…
Слов моих сухие листья ли

заставят остановиться,
жадно дыша?

Дай
хоть последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг.

Мне кажется, что это стихотворение лишь по недоразумению считают одной из вершин любовной лирики. Ведь здесь гениальный поэт то и дело сбивается на банальности, простительные разве что графоманам: «кроме любви твоей, мне нету солнца», «за этим окном впервые руки твои, исступленный, гладил», «дай в последнем крике выреветь горечь обиженных жалоб», «а я и не знаю, где ты и с кем»… Недаром это «где ты и с кем» столь популярно в блатных песнях: «О, где же ты и кто тебя ласкает: начальник лагеря иль старый уркаган»…

И лишь в конце стихотворения Маяковский словно спохватывается и вспоминает, что он Поэт с большой буквы: «дай хоть последней нежностью выстелить твой уходящий шаг». И это по благородству и искренности сравнимо с пушкинским «как дай вам Бог любимой быть другим».

У Маяковского, надо сказать, были непростые взаимоотношения с Пушкиным. И, казалось бы, непоследовательные. То он его намеревался «сбросить с Парохода современности». То вдруг в 1924 году, к 125-летию со дня рождения Пушкина, написал стихотворение «Юбилейное», в котором, можно сказать, признался в любви к этому поэту. Точнее — предложил ему дружбу, что вполне соответствует гиперкредо Маяковского: выше меня нет никого, но при этом — допускаю — кто-нибудь все-таки может со мной сравняться. И этот «кто-то» — Пушкин: «У меня, да и у вас, в запасе вечность», «после смерти нам стоять почти что рядом: вы на Пе, а я на эМ». Монолог, с которым Маяковский обращается к Пушкину, производит неоднозначное впечатление.

С одной стороны, в нем, как практически и во всем, что написано после 1920 года, много словесного мусора, необязательных фраз, уводящих от заданной темы. Тут и заявление о том, что он наконец-то «свободен от любви и от плакатов», и обсуждение крайне слабых поэтов («Дорогойченко, Герасимов, Кириллов, Родов — какой однаробразный пейзаж!»)…

С другой стороны, Маяковский отчетливо говорит о том, что Пушкин для него не забальзамированная стараниями пушкинистов мумия, а абсолютно живой поэт («я люблю вас, но

живого, а не мумию»). И это многое проясняет в творчестве самого Маяковского. Становится понятно, что его блистательные стихи и поэмы 1910-х— начала 1920-х годов возникли не на «пустом месте», а опираются на мощный фундамент великой русской литературы.

ИГРА В КАРТЫ С ДЬЯВОЛОМ

Еще одно судьбоносное событие в жизни Маяковского — революция. С первых же дней советской власти поэт, охваченный прекраснодушным порывом и искренне полагающий, что его поэзия способна изменить мир и воспитать человека коммунистического будущего, начинает творить ради того, чтобы «улучшать человеческую породу». В этом заблуждении Маяковский был не одинок: в то время зудом преобразования было охвачено подавляющее большинство художников-авангардистов, которые полагали, что создание новой эстетики, новой «визуально-пространственной среды обитания» способно повлиять на изменение человеческой психологии. Что обосновывалось знаменитым высказыванием Карла Маркса «бытие определяет сознание».

Начиная с 1918 года Маяковский развивает бурную деятельность на самых разнообразных поприщах. Пишет сценарии и снимается в кино. Рисует плакаты. Сочиняет частушки. Совместно с художником Александром Родченко работает в рекламе, «прославляя» изделия Моссельпрома, Резинотреста и Мосполиграфа. Сотрудничает с рядом центральных газет в качестве штатного и внештатного корреспондента. Совместно с Бриком, Асеевым и Третьяковым учреждает творческое объединение ЛЕФ (Левый фронт искусства). Редактирует журнал. Пишет пьесы, которые ставят в столичных театрах. Беспрерывно разъезжает по Советскому Союзу и зарубежью, не только читая стихи, но и пропагандируя наступление в отдельно взятой стране царствия всеобщего благоденствия.

И при этом беспрерывно пишет. Но по большей части написанное после 1918 года к поэзии имеет лишь чисто формальное отношение. Поскольку это зарифмованные репортажи об отвратительной жизни за границей, разоблачающие социальные язвы фельетоны в стихах, «приказы по армии искусств», текстовки плакатов, агитки, прославляющие новый быт…

Вот, например, стихотворный фельетон «Прозаседавшиеся» —

от пересказа «в прозе» сочинение это ровно ничего не теряет. Поэт приходит в учреждение на прием к «Иван Ванычу». Иван Ваныч занят — он на заседании. Попытки отловить его бесперспективны: Иван Ваныч перемещается с заседания на заседание. Вечером разъяренный поэт врывается в зал заседаний и видит, что на стульях сидят нижние половинки людей. Ему объясняют, что заседательная нагрузка столь велика, что чиновникам приходится раздваиваться, чтобы одновременно присутствовать в разных местах. В финале поэт требует созвать последнее заседание, на котором необходимо принять резолюцию о запрете всяческих заседаний. Типа смешно.

К концу 1920-х годов поэт начинает переживать душевный разлад, который в конечном итоге и привел его в апреле 1930 года к самоубийству. Причин этого разлада несколько: и запутанные отношения с Лилей Брик; и осознание того, что все его старания переменить человечество «к лучшему» одной лишь силой слова оказались тщетными; и начинавшиеся изменения в культурной политике государства.

Новые веяния в скором времени (хотя это произойдет уже после смерти Маяковского) привели к безраздельному царствованию в советской литературе социалистического реализма. А в 1928 году началась лишь «артподготовка» под лозунгом «критика формализма в искусстве», которая должна была искоренить всё эстетически новое в литературе, изобразительном искусстве, музыке, театре и кинематографе и наполнить их примитивным содержанием, прославляющим политику коммунистической партии.

Идеологически поэзия Маяковского вполне удовлетворяла этой концепции, а вот эстетически — отнюдь нет. Изощренная метафоричность, причудливые рифмы да и вообще новый язык стихотворений Маяковского чем дальше, тем больше подвергались критике. Он попытался «обыграть в карты дьявола», перейдя в начале 1930 года из ЛЕФа в РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), которая тогда была оплотом назревавшего соцреализма. Но оказался в еще большем проигрыше: и старые соратники от него отвернулись, и рапповцы не переменили к нему враждебного отношения.

Ощущение того, что литературная судьба не складывается, начало вызревать в душе Маяковского уже в середине 1920-х годов, когда он написал:

Я хочу быть понят моей страной,
а не буду понят —
что ж.

По родной стране
пройду стороной,
как проходит косой дождь.

При этом поэт, который, как вол, работал во имя утверждения социалистической идеологии, отождествлял «понятость страной» с «полезностью государству». И государство в конце концов продемонстрировало ему свое полное пренебрежение: открытие итоговой выставки «20 лет работы Маяковского», на которой поэт представил все свои газетные и журнальные публикации, изданные книги, а также агитационную и рекламную графику и работы в театре и кинематографе, не почтил своим посещением ни один госчиновник, ни один сколько-нибудь авторитетный деятель культуры. Это послужило сигналом к остервенелой ругани в прессе — ругали и выставку, и самого поэта.

В апреле находившийся в депрессии Маяковский покончил жизнь самоубийством…

Правда, потом он был «понят своей страной». Но понят, как говорится, «с точностью до наоборот». На щит подняли его трескучие пропагандистские сочинения — стихи о советском паспорте, о Ленине, о вреде пьянства, о трудовых подвигах и т. д., и т. п. Из них понадергали цитат типа «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить» или «Я волком бы выгрыз бюрократизм». А его ранние стихи было принято считать чуть ли не ученическими трудами, которые он вскоре якобы перерос.

В действительности же все совершенно иначе — писавший в юности почти исключительно шедевры, Маяковскии деградировал как только изменил природе своего литературного дарования. И голос чуткой скрипки с натянутыми, словно струны, нервами был заглушён трескучим оркестром, составленным из глупой тарелки, меднорожего геликона и солдафонского барабана.

Максим Кантор АПОСТОЛ РЕВОЛЮЦИИ *Владимир Владимирович Маяковский (1893–1930)*

1

Его величие очевидно — однако всегда находятся аргументы, чтобы отлучить Маяковского от сонма избранных. Поминают агитки, и то, что его «насаждали, как картофель при Екатерине», и высокомерное поведение. Самое непростительное — любовь к революции. Если бы он просто служил советской власти (как большинство), если бы он из осторожности агитки публиковал, а лирику писал «в стол» (как многие), если бы он сначала вольнодумствовал, а потом испугался (как некоторые), но нет — он искренне любил то, что другие ненавидели и чего боялись. Парадоксальным образом ему не прощают именно искренность. И хотя Маяковский сам от данной власти пострадал и жизнь закончил трагически — это не спасает его во мнении интеллектуального большинства. Собратья по цеху не любят выскочек, мстят долго. Стараниями коллег сложилась легенда о том, что ранний Маяковский — поэт хороший («трагический»), а поздний — плохой. На самом деле все обстоит прямо наоборот.

Маяковский прожил те самые тридцать семь лет, за которые гении успевают больше, чем другие за долгие годы. Он создал больше, чем любые пять поэтов вместе взятые, расшевелил русский язык так, как до него сумел лишь Пушкин. Он пересмотрел отношения художника с миром столь же радикально, как это сделал Ван Гог. Он говорил о великом с наивной простотой — как умел разве что Шекспир.

Кто еще в XX веке написал шесть трагических поэм? Кто — естественно и как само собой разумеющееся — мог беседовать с солнцем? Кто — не эпитетом, но по сути — сделал поэзию вновь делом трагическим? Кто отождествил себя с эпохой так убедительно, что время уже не существует без него? Впрочем, именно это и стало его бедой. «Лучший, талантливейший поэт нашей советской эпохи», — определение Сталина сделалось приговором. Либеральная цивилизация сочла эпоху революции — катастрофой, а лучший поэт катастрофы, Маяковский, стал враждебен прагматичной современности. Казалось бы, всякий поэт может увлечься чем-нибудь этаким, ярким, но не вполне хорошим — вот и Блок, например, оскоромился. Однако все

понимают, что Маяковский действительно любил революцию, это не поэтическое увлечение, это обдуманно и всерьез. Казалось бы, всякий поэт может ошибиться — вот, например, Булгаков написал пьесу «Батум», а Мандельштам — оду Сталину. Однако все понимают, что Булгаков и Мандельштам сделали это от страха, под влиянием обстоятельств, а Маяковский никогда и ничего не боялся; представить, что Маяковский делает нечто с перепугу — невозможно. Бояться и ошибаться поэту разрешено — но вот изменять поэтическому ремеслу нельзя, он перестает быть членом цеха. Маяковский сам, самостоятельно, отменил привилегии поэта, дарованные ему ремеслом. Он, выражаясь современным бюрократическим языком, лишил себя поэтического иммунитета, и к нему предъявили те же претензии, что к комиссарам и чиновникам. Поэтический иммунитет — вещь довольно странная, но тем не менее очевидная. Негласно признано, что поэту позволено несколько больше, чем простым смертным: бытовые безобразия, долги и мелкие финансовые трюки, распутство, социальные заблуждения — все это история списывает, как накладные расходы на гениальность. Так списали Эзре Паунду его фашистские настроения, Лорке — нестандартную сексуальную ориентацию, Есенину — беспутную личную жизнь. Многие уважаемые литераторы выступили в поддержку фашизма (Шоу, Уэллс, Элиот, Иейтс), и, однако, их имена с фашизмом никто не связывает. Дело в том, что у всех этих поэтов социальное поведение существовало независимо от поэзии — мало ли, что я пью или лозунги выкрикиваю, пишу-то я все равно про березки. Бытовая трусость и некоторая моральная кривизна сопутствовали многим поэтическим биографиям тех лет: надо же было как-то пройти меж опасностей времени, немного виляли — кто бросит камень? В Маяковском крайне раздражает именно то, что он не вилял и грехи его — по понятиям интеллигенции — очевидны, огромны и не спрятаны. Маяковский от поэзии добровольно отказался, и не приходится удивляться, что поэзия и поэты ему не простили отказа.

2

Трудно найти пример поэтического гения (то есть существа эгоистичного по своей природе), отказавшегося от творчества во имя общественной деятельности.

Можно трунить над Маяковским, но нельзя отрицать факт сознательной жертвы: находясь в расцвете поэтических сил, он сознательно отказался от творчества, заменив его деятельностью

агитатора — то есть деятельностью неуважаемой. Правда, Рембо тоже перестал писать стихи и стал коммерсантом — но его поступок никто не рассматривает как жертву. Так происходит потому, что подобная жертва из стихов Рембо не вытекает, а для Маяковского — отказ от творчества закономерен. Этот поступок он совершил не от безумия и творческого кризиса, совсем напротив — как акт последовательного самовыражения. В русской литературе существует подобный пример — отказ от художественной деятельности ради деятельности полезной. Логика проста: творчество существует затем, чтобы образной выразительностью служить правде и добру. Так не проще ли служить правде непосредственно — не через искусственный образ, а прямо, воспитывая людей не иносказаниями, но прямой речью. Так поступил Лев Толстой; можно назвать Маяковского последователем Толстого. Во всяком случае, трудно представить более близких героев в русской литературе. Впрочем, Толстой отказался от художественного творчества в пожилом возрасте, к тому же Толстой — прозаик, то есть человек рассудочный. Для поэта (молодого, романтического, любимца публики, острослова) оставить высокие материи ради того, чтобы прославлять продукцию магазинов и достижения народного хозяйства, — вдвойне необычно. «И вы с прописями о нефти? — ужасался Пастернак. — Но как вас могло занести / Под своды таких богаделен / На искреннем вашем пути?» Трудность понимания Маяковского состоит в том, что занесло-то его именно потому, что путь был искренним. По определению Цветаевой, Маяковский «камнем — тяжеловес избрал, не прельстясь алмазом»; однако трудно ожидать, что цех ювелиров такой выбор одобрит. Мало того, трудно ожидать, что общество рано или поздно не упрекнет ювелира в том, что он бросил свое ремесло.

Решив служить людям, Маяковский стал отчаянно одинок: обществу его служение очень быстро перестало быть нужно, а собратья по цеху отступничества от поэзии не простили. Так он и остался ни при чем — и поэтом «гражданственной тематики» не стал, и в круг избранных лириков включен не был.

3

Вообще-то, Маяковский — поэт лирический, писал всю жизнь о любви. Более того, Маяковский писал о любви так, как не писал никто, — с безответной нежностью, с самоотречением, с болью.

«Страсти крут обрыв — / будьте добры, / отойдите. /

Отойдите, / будьте добры.»[73];[74] «В мутной передней долго не влезет / сломанная дрожью рука в рукав»; «Вспомни — / за этим окном / впервые / руки твои, иступленный, гладил»; «Дай хоть / последней нежностью выстелить / твой уходящий шаг»[75]. Это какие-то гипертрофированные чувства, экстатические, именно что исступленные. И одно это для поэзии необычно — «поэзия должна быть глуповата». Говорено о любви предостаточно — тема, по выражению самого Маяковского, «и личная и мелкая, перепетая не раз и не пять». Как всем известно, любовь — это такая сильная привязанность к другому человеку, которая выделяет данного человека из общей массы людей, делает его уникальным. Возникает чувство спонтанно, осознается плохо, анализу не поддается вообще. Ради любимого человека люди готовы на нерациональные поступки — таких не совершают ради начальства, и не всегда ради Отчизны. Греки, например, считали любовь болезнью, мешающей гражданину выполнять общественный долг. Во все времена поэты противопоставляли массовым страстям (революции, войне, первоначальному накоплению, биржевой игре) именно это личное, не поддающееся рациональному определению чувство.

Надо быть весьма необычным человеком, чтобы найти новое толкование для известной вещи. Например, Иисус Христос нашел неожиданно рациональное применение иррациональному чувству любви — а именно, решил, что любовь должна стать главной социальной скрепой. Не убегать от Молоха[76] социума в любовь, но напротив, сделать весь социум одной сплошной любовью — «чтоб всей вселенной шла любовь», если пользоваться выражением Маяковского. Когда люди научатся любить дальних так же преданно, как ближних, а врагов полюбят так же пылко, как друзей, общество станет счастливым. Скрепа любви надежнее власти денег, сильнее зова крови. Применять это чувство следует не избирательно, но в массовом порядке. Любовь должна стать безусловным правилом в обществе — ну, скажем, как воинская повинность или подоходный налог. Это простое правило оказалось столь революционным, что его сразу не смогли (и по-прежнему не могут) принять народы планеты.

Надрывность лирического Маяковского происходит именно оттого, что в чувство к одной женщине он хочет вложить нечто массовое, некую любовь вообще, любовь как принцип отношений. А не получается. И это безысходно трагично. Если пересказать сюжет первой (и определяющей) поэмы Маяковского, «Облако в штанах», — получится вот что. Один человек разочаровался в любви, так как его обманула девушка. Любовное разочарование заставило героя увидеть весь мир другими глазами — и герой

убедился, что в мире все не так. Не только любовь фальшива — также дурны искусство, власть, религия, гражданское право и социальное устройство. Вся вселенная, если присмотреться, «обезлюблена», то есть фальшива, порочна, расчетлива, дурна.

Даже в грустных историях Абеляра и Элоизы, Ромео и Джульетты случались светлые моменты — но в любовной лирике Маяковского просвета нет совсем, «…метался / и крики в строчки выгранивал, / уже наполовину сумасшедший ювелир»[77] — это его обычное состояние. Никакого удовольствия от любви, наслаждения любовью — поэт не знает в принципе. Любовь к женщине — повод увидеть несовершенство мира. Вряд ли хоть одна особа женского пола могла бы на такое чувство ответить.

Некогда поэт Данте использовал образ любимой, чтобы нарисовать общий принцип устройства Рая, — и Маяковский писал именно с такой претензией. Любовь земная для Данте лишь модель, прообраз любви небесной. Для Маяковского, который перемешал в своем творчестве евангельские притчи, социальную риторику и любовную лирику — индивидуального чувства любви также не существует. В мире, который устроен неправедно, невозможно решить одну маленькую проблему для персонального пользования — надо все решить сразу и для всех. «Где любимую найти мне, / такую, как и я? / Такая не уместилась бы в крохотное небо!»[78] Сказано немного хвастливо — но правдиво.

Особенность Маяковского — с этой его особенностью трудно ужиться критикам — состоит в том, что он никогда не притворяется. Ему нужды нет позировать: он действительно чувствует то, о чем пишет, он не преувеличивает. В то время как его современники брали псевдонимы, чтобы произвести впечатление, ему хватало собственной невыдуманной фамилии. В соседстве с выдуманными именами (Ленин, Сталин, Бедный, Горький, Ахматова, Черный и т. д.) фамилия «Маяковский» звучит как изощренный псевдоним, «…будьте как маяк! / Всем, / кто ночью плыть не могут, / освещай огнем дорогу»[79]! Вопрос лишь в том, что по этой освещенной им дороге никто плыть не собирался.

И этот огромный мужчина, не умеющий пристроить свою любовь, не умеющий найти ей применения, маялся в одиночестве, метался, кричал, пугал желтой кофтой и яростным голосом. Это, безусловно, лирика, но какая-то нелирическая лирика.

4

Свое одиночество Маяковский предсказал заранее, еще

мальчишкой, — это была одна из масок, которую он примерял на себя, как это всегда делают романтические натуры. В ранних стихах он изображал толпу и одинокого гения, непонятого чернью, — как это делают все поэты. Маяковский следует общей традиции — это не оригинально. Просто одним романтическая маска требовалась лишь на время, другие жили одинокими всю жизнь, и их одиночество из романтического состояния переходило к отчаянному. Маяковскому еще повезло, как мало кому везло: он собирал тысячные аудитории, путешествовал по миру, являлся полпредом советской поэзии, был обеспечен материально, печатался и переводился. Гумилев в тюремной камере, Мандельштам в лагере, Цветаева в Елабуге, Ходасевич в эмиграции, Пастернак во время травли и т. д. и т. п. — все эти люди были куда более одиноки. А если взглянуть шире — на Европу эпохи первой мировой — то одиночек и там найдется предостаточно. Эта эпоха, предвоенная и межвоенная, — была эпохой общей растерянности. Это была та эпоха, в которую люди творческие становились одинокими просто в силу того, что мораль не поспевала за прогрессом— достаточно вспомнить героев Чаплина, Хемингуэя и Ремарка. Одиночество — общий приговор.

История искусств того времени — демонстрация различных стадий отверженности от общества. Самые распространенные сюжеты — это портреты проституток; одинокие клоуны, скитающиеся по дорогам; бродяги — любители абсента, и т. д. и т. п. И ранний Маяковский не сказал ничего оригинального по сравнению с созданным Пикассо, Ван Донгеном, Сутиным, Руо, Гроссом, Модильяни, Паскином, Чаплином. Скорее наоборот, он работал в общепринятой традиции — тогда так делали все. Маяковский не более других ненавидел толстосумов и толпу. Это общее место. Он, как и многие поэты, не принимал этот мир, но на то и существует поэт — чтобы мир не принимать. Он, как и многие поэты, отождествил себя с отверженными — в его ранней лирике этими отверженными были хрестоматийные клоуны, бродяги, проститутки. Нельзя сказать, что судьбы странствующих комедиантов искусство переживало глубоко, — эти персонажи скорее символизировали одиночество самого творца, играли роль декораций. Когда Маяковский пишет умопомрачительную тираду «меня одного сквозь горящие здания проститутки, как святыню, на руках понесут», то представляешь себе отнюдь не персонажей

Хитрова рынка, совсем не реальных московских проституток, описанных, скажем, Куприным. Нет, для такой театральной постановки нужны девушки кисти Ван Дон-гена: большеглазые, красногубые, у какой чулок спущен, у какой плечико голое, а за

ними — тревожное зарево. Впоследствии, когда в качестве отверженных поэт выбрал не условных изгоев, а конкретных пролетариев, он перестал нуждаться в декорациях. Но в своей ранней лирике — именно в декорациях и нуждался.

Нельзя сказать, что Маяковский был не понят, а остальные — поняты; нельзя сказать, что он хотел служить людям, а вот Пастернак, например, — не хотел. Или Цветаева — не хотела. Были поэты-гедонисты[80], вроде Гумилева, Северянина, Есенина, но и они страдали от непонимания: вот, они несут миру новое слово, а мир глух. Дикое одиночество выражено в прощальной поэме Есенина «Черный человек». Но проблема всех говорящих и неуслышанных была общая: они говорили в основном о себе, о своем состоянии души, а подавляющему большинству людей это не особенно интересно. Маяковский отличался от других поэтов тем, что хотел людям говорить о том, о чем интересно именно этим людям. Он готов был пожертвовать своим интересом ради их интересов.

5

Принято считать, что одиночество Маяковского было особой природы — природы, так сказать, пророческой. С ранней юности он почувствовал призвание взять на себя грехи мира и провозгласил себя апостолом, то есть лицом, наделенным особой судьбой. Не просто писать стихи, как прочие поэты, но служить посредством стихосложения человечеству — вот его стезя.

Однако — и об этом свидетельствуют сами стихи Маяковского — именно этот пункт (служение людям как цель искусства) выявляет много несовпадений и противоречий. Прежде всего, новый апостол собирается служить не всем людям. Некоторых он не любит, и служить им, несомненно, не хочет — он даже негодующе спрашивает: «Вам ли, любящим баб да блюда, / жизнь отдавать в угоду?!»[81] Понятно, он не собирается служить богачам, капиталистам и рантье. Но штука в том, что другим — тем, которые отнюдь не толстосумы, — он тоже служить хочет избирательно, не всем подряд. Так, Маяковский с ранних стихов отвергает толпу, противопоставляет толпе — поэта, и в одиночестве находит единственное спасение. Он смотрит на скопление народа и вопрошает, глядя на физиономии: «чья не извозчичья?» [82]Очевидно, что толпа не блещет положительными качествами, скопление людей вообще провоцирует животные, стадные чувства — они все вместе куда-то катятся, бездушные хамы, и для сострадания ближнему закрыты

их сердца. Толпа — это не привилегированные богачи, толпа — это просто набор обывателей, потребителей, мещан. Эти мещане лишены идеалов и живут по меркам материального мира — ясно, что поэту они враги. Правда, тот же самый Маяковский в других стихах говорит, что готов бросить свое поэтическое ремесло ради толпы — готов «каплей литься с массами». Огромное скопление народу может, как выясняется, вызывать и положительные эмоции — люди, сбившись в кучу, охвачены общим порывом (например, палить помещичью усадьбу), и поэт их приветствует. Вот тут появляется смысловая неразбериха — между массой и толпой разница почти неуловима. Скажем, на немецкий эти понятия переводятся одним и тем же словом, да и по-русски не сильно различаются. Собственно говоря, огромное скопление людей не может быть разным по качествам — люди, они и есть люди, каким словом ни назови большое их количество. Когда в кучу собирается много людей (что на площади, что в трамвае, что в колонне демонстрантов), то все элементы этого сообщества приобретают однородные свойства. Как можно служить массе, а не служить толпе?

Эта путаница так и осталась неразрешенной в стихах Маяковского — более того, из-за этой смысловой невнятицы все его творчество распадается на две части, и связать эти две части невозможно. Поэт истово хочет служить людям, ради служения людям он готов наступить «на горло собственной песне», отказаться сам от себя — это одна сторона биографии. Поэт презирает мещан, ненавидит толпу обывателей, ничего гаже, нежели мещанская мораль, для него не существует — это сторона другая. Однако мещанская мораль присуща любой толпе, мещанская мораль — это просто бытовой интерес, поставленный впереди идеала. Стачки, демонстрации, погромы, очереди — словом, любое людское скопление управляется именно бытовым интересом. Можно принять возбужденный интерес за идеальный порыв, но это недостоверная посылка. Маяковский ждал от скопления людей некоего эмоционального взрыва, равного религиозному экстазу, — и хотел верить, что революция ввергла толпу в этот экстаз и толпа преобразилась, утратила присущие ей черты. Отныне (так полагает поэт) толпа уже толпой не является — толпа стала массой. И эта масса будет испытывать духовные потребности, а не телесные. Маяковский апеллировал к некоей идеальной толпе, к обществу сверхлюдей, людей возможного будущего — а современную ему реальную толпу недолюбливал. В его отторжении от толпы и амбиции нести той же самой толпе свет истины есть перекличка с ницшеанским Заратустрой; впрочем, он сам себя и называет «крикогубым Заратустрой».

Подобно Заратустре, он идет к людям, чтобы им служить, но в смирении своем хранит сверхчеловеческую гордость и презрение к тем, которых хочет осчастливить. В его стихах желание распять себя «на каждой капле слезовой течи»[83] благополучно чередуется с призывами «На пепельницы черепа!»[84]. Легко допустить, что те, чьи черепа предназначены на пепельницы, тоже плачут, но, вероятно, именно на их слезах поэт себя распинать не намерен. Жестокости в его стихах принято оговаривать: это, де, так — метафора, не всерьез. Однако какой именно из приведенных примеров — метафора? Черепа для пепельниц действительно использовали, а вот на слезе распять себя невозможно. Может быть, метафора — это как раз насчет слез? Возможно, что и жестокости, и прекраснодушие, и то, и другое — метафоры. Но жестокость выглядит более натурально, «…люди, / и те, что обидели — / вы мне всего дороже и ближе»[85], — восклицает поэт; и этот же поэт говорит: «…выше вздымайте, фонарные столбы, / окровавленные туши лабазников».[86] Конечно, лабазники поэта обидели, но ведь он утверждает, что те, кто обидели, даже дороже прочих, — так неужели именно лабазников простить не может? Когда поэта захлестывает бешенство, его стих делается чеканным и страстным — вдохновение трудно имитировать. «Сегодня / надо / кастетом / кроиться миру в черепе!»[87] — сказано так, что не забудешь. А рядом — пожелания пожертвовать собой во имя людей и благие намерения выражены так же страстно: «…душу вытащу, / растопчу, / чтоб большая! — / и окровавленную дам, как знамя»[88]. Чему верить? Да и образ растоптанной души какой-то сомнительный. Что же получается: если поэт, ради служения людям вытащил из себя душу — он стал бездушным? И может ли такой бездушный — людям служить? Коротко говоря, в теме служения людям много неясного — поэт искренне хочет им служить, но люди попались ему крайне неудачные, и он разочарован.

6

Отношение поэта к Богу также довольно противоречиво. Он назначает себя тринадцатым апостолом, но, чуть что, угрожает Господу расправой: «…тебя, пропахшего ладаном, раскрою»[89]. Никакого почтения в его отношении к отцу небесному не наблюдается — «…с неба смотрела какая-то дрянь / величественно, как Лев Толстой»[90], «недоучка, крохотный божик»[91] и так далее. Иногда поэт забывает о своем

апостольском чине и самого себя принимает за Иисуса Христа: «Был абсолютно как все — / до тошноты одинаков — / день / моего сошествия к вам»[92]. Как можно одновременно быть апостолом и Богом — представить непросто. Трудно вообразить, чтобы религиозный поэт (например, Данте) путался в самоидентификации — и самого себя принимал одновременно и за Господа, и за вожатого, и за ученика. Иерархия в представлении средневекового поэта была предельно ясной — у Маяковского же полная неразбериха, здесь и богоборчество, и богоискательство перемешаны в один непонятный продукт. Понятно, что ни о какой конкретной конфессии речь не идет, но иногда не ясно даже, идет ли речь о христианстве. Христианская риторика очевидна, но и поправки к христианству, внесенные поэтом, тоже очевидны. «Мой рай для всех, / кроме нищих духом»[93] — так может сказать лишь тот, кто уполномочен за комплектацию рая, — наделен ли такими полномочиями Маяковский? Какому именно богу Маяковский приходится апостолом? Скорее всего, не Христу, но тому явлению, которое он сам произвел в боги, подобно тому, как себя определил в апостолы. «…В терновом венце революций / грядет шестнадцатый год. / А я у вас — его предтеча…»[94] — сказано просто, но даже в этой простоте много путаницы. Как год может быть мессией, как революция может быть Богом? Какая-то здесь чехарда понятий. Да и вообще, все время хочется спросить: так вы кто, товарищ поэт — апостол, Иоанн-предтеча или Иисус Христос? Уточните, пожалуйста, свои полномочия.

Надо сказать, что для Маяковского путаница в иерархии была не случайна — ему иерархия в принципе не нравилась, он ее отменял. Ему не хотелось ни на кого смотреть снизу вверх, «как утка на балкон», пользуясь его выражением. В том мире, который он себе воображал, в мире идеальной одухотворенной толпы, вообще нет иерархии. В силу этого любое статусное величие отменяется: поэтическое, начальственное, природное. Он равно непочтительно обращается и к Богу, и к Наполеону («на цепочке Наполеона поведу, как мопса»[95]), и к Пушкину («Я бы / и агитки / вам доверить мог»[96]), и к Колумбу («ты балда, Коломб, — / скажу по чести»[97]), и к солнцу («чем так, / без дела заходить, / ко мне / на чай зашло бы!»[98]). Это панибратство для Маяковского было как бы условием равенства. Вполне вероятно, что Колумб не обрадовался бы обращению «балда», хотя Маяковский ругается беззлобно, вроде как локтем пихает в бок. Архангелы могли обидеться на «прохвостов крыла-стых», особенно в устах новоявленного апостола. Важно здесь то, что для религиозного служения понятие иерархии актуально, но в мире,

раскатанном катком революции, — иерархия отсутствует.

Попутно надо заметить следующее: хамство поэтическим натурам вообще свойственно и самодовольство присуще. «О Александр! Ты был повеса, как я сегодня хулиган» (Есенин о Пушкине); «Мусорный старик» (Ахматова о Толстом) и т. п. — такое часто говорилось поэтами в отношении своих великих предшественников, но не потому, что поэты отменяли иерархию мира в принципе, как раз наоборот: от непомерного самомнения и уверенности в том, что они в высшие круги тоже попали. Ахматова действительно думает, что может судить о Толстом, ей в самом деле кажется, что ее деяния и деяния Толстого стоят друг друга. Есенин правда считает, что его пьянство той же природы, что и похождения Пушкина — на то они и поэты, чтобы позволять себе лишнее. В случае Маяковского происходит нечто обратное. Он не признает никого над собой, поскольку не признает своего главенства над кем-то на том основании, что он — поэт. Поэт в его представлении не есть привилегия, или точнее — есть привилегия фальшивая. И другие привилегии тоже фальшивы. В том коммунистическом раю, который он воображает, все будет уравнено: один делает гайки, другой для них винты, третий пишет стихи, солнце всходит и заходит, и так создается счастье коллектива.

Чем такое счастье лучше постылой земной юдоли, поэт знает — отсутствием иерархии, отсутствием главных и подчиненных. Но что, собственно, хорошего в таком вот счастье, в таком вот рае — он и не знает, и вообразить себе не может. Сейчас — плохо, а хорошо — это как? Апостолом какой религии, вожатым какого рая он себя представлял? Данте ясно видел ад, но столь же ясно он видел и рай, а вот Маяковский рая вообразить себе не мог. Фантастический проект человеческих воскрешений, разумеется, напоминает идею христианского воскресения. Однако совершенно непонятно, как будет функционировать этот рай: что будет делать воскрешенное в своем телесном облике человечество — сохранится ли оно в ненавистном качестве толпы или перейдет в благостное состояние революционной массы? А перейдя в благостное состояние, что делать станет? С чем бороться? Мир должен быть переделан — Маяковский настаивает на этом с марксистской определенностью. Он постоянно приговаривает: «мы земную жизнь переделаем», «надо жизнь сначала переделать» и т. д. Ясно, что следует изменить: власть богатых и мещанскую мораль. Ненависть к богатым гораздо определеннее сострадания к бедным — ибо бедные в серости своей могут захотеть мещанского уюта, остановиться в борьбе.

Исторически сложилось так, что бедные — бедны, а богатые

— богаты, но с этим надо покончить. Надо покарать богатых, а бедных приучить к мысли, что их бедность заменят не желанным достатком, а высоким досугом. Бедные пока что несознательны, они тоже — продукт истории, их сознание требуется перевести в состояние духовной нирваны. Для такой задачи поэзии недостаточно, нужно пророчество.

Здесь существенно вот что. Собственно поэзия призвана обслуживать тот интимный мир души, который неуязвим для реального мира, лежащего во зле. Пусть цезари творят зло, но никто не может отнять у влюбленного ромашку. Эта неподвластная миру территория — и есть поэзия. Крестьяне Бернса[99] сидят за бочонком пива, поют песню, и они счастливы. Маяковский настаивает, что такого счастья недостаточно. Надо забрать всю территорию, подвластную цезарям, всю «обезлюбленн> ю землю» — вот тогда можно и праздновать. С социологической точки зрения он прав: в то время как данные крестьяне пьют и поют, другие крестьяне страдают. С точки зрения отдельной крестьянской судьбы — он не прав: не исключено, что лучших минут, чем те, что проведены с друзьями за пивом, у крестьян не будет никогда, даже в раю. Но Маяковский им застольной песни не пишет — он зовет их прочь от стола, на битву. «…А если у которого нету рук — пришел чтоб и бился лбом бы!»

Для Маяковского этого промежутка — между историческим земным злом и внеисторическим земным раем — не существует. Бедняк не может получить утешения здесь — он должен перейти в рай, где будет утешен наряду с другими. И неразрешимое противоречие между исторической необходимостью перемен — и внеисторическим существованием, понятым как благо, внесло в трагедию «Владимир Маяковский» неприятную, фальшивую ноту. Асеев вспоминает, как Маяковский, услышав сентиментальный романс «Мы на лодочке катались, золотистой-золотой», сказал: «Я б считал себя законченным поэтом, если б смог такую написать»[100]. Однако такую Маяковский написать никак не мог — поскольку поэтом не был. Он решил из поэзии сделать апостольскую проповедь, служить чему-то надмирному.

Маяковский назвал себя «тринадцатым апостолом», имея в виду, что спустя два тысячелетия он присоединяется к избранной компании спутников Христа. Как и они, он готов принять мученический венец и нести людям слово истины. Многим невдомек, как было неизвестно то и Маяковскому, что метафору «тринадцатый апостол» изобрел не он. Метафора эта возникла еще в Византии: Анна Комнина в «Алексиаде» так именовала отца, императора Алексея Комнина, с тех пор этот термин

сделался одним из титулов базилевса.[101] Тринадцатыми апостолами именовали себя и Комнины, и пришедшие на смену Комнинам Ангелы[102]. Так что в самой метафоре, увы, заключен двойной смысл: избранный Спасителем ученик — одновременно и повелитель христиан, демиург, властитель духовный и светский. Так получилось случайно, Маяковский не хотел этой властной ноты в своей метафоре. Но ведь в искусстве ошибок не бывает — когда Рембрандт делает неуклюжее движение кистью, он полнее всего выражает себя. Крикогубый Заратустра и Тринадцатый апостол — не столь противоречивые образы, как может показаться: они легко объединяются в фигуре базилевса. Авангардно ли провозгласить себя византийским императором? Да, пожалуй, авангардно.

Авангардисты вообще охотно обращались к евангельской терминологии и почти всегда использовали ее не по назначению. Поскольку в коммунистической религии используются те же самые термины, что и в конфессиональном христианстве (апостол, мессия, служение), — возникает неразбериха. Впрочем подобная путаница была не только у Маяковского, но у всех поэтов, провозгласивших себя в те годы евангелистами.

Тема служения Богу, а не Мамоне — тема, достаточно распространенная в творчестве писателей, художников, поэтов — во все времена, во всех странах. Собственно говоря, в такой посылке и нет ничего оригинального: художник является представителем истинных ценностей перед лицом мира, во зле лежащего. Всякий социальный катаклизм (будь то во времена Великой французской революции, или русской революции 1905 года, или Ноябрьской революции 1918 года в Германской империи) только обостряет общее положение. В XX веке — с той же логикой, какая присутствовала ранее, — художники и поэты обратились к библейской теме, и это стало массовым явлением. В России в предреволюционное время, а равно и в пореволюционное время, образы Потопа, Страшного суда — вообще вещь предельно банальная. Апокалиптические образы использовали все, от теологически образованного Мережковского до писателя-террориста Савинкова («Конь бледный»[103]). И так было повсеместно. Эти настроения не есть нечто специфически русское; понятно, что идея русского мессианства добавляла красок в общую картину, — но настроение сформировалось вне зависимости от так называемой «русской идеи». Ми решая война произвела на свет огромное количество творческих личностей и просто пылких натур, считающих, что надо начать новое летоисчисление, написать новое евангелие, коль скоро старая история себя не оправдала. «Неужели история нас обманула?» —

спросил солдат Первой мировой у Марка Блока, французского историка. И коль скоро история подвела, требовалось написать нечто с чистого листа, как делали апостолы и евангелисты. Тема обновления мира (не обязательно ввиду следования марксистским идеалам, но все-таки в связи с социальными проектами, которые с 1848 года трясли Европу[104]) — есть тема самая распространенная. Образ евангелиста, апостола, свидетеля — примеряли на себя практически все художники. Не потому, что они знали, как изменить мир, — этого и ученые толком не знали — просто хвастливому сознанию художника свойственно наделять себя героической маской. В XIX веке это была маска бунтаря-разбойника, байроническая маска. В начале XX века появилась маска апостола. Апостолов изображали Эмиль Нольде и Макс Бекман, евангелистов писала Наталья Гончарова, мучеников и святых рисовал Жорж Руо, Есенин высокопарно именовал себя пророком, Пикассо изображал тореро в терновом венце, Стенли Спенсер писал картины Страшного суда, Спасителем себя воображал известный фантазер Сальвадор Дали [105], а свою жену изображал в роли Мадонны. В дальнейшем эта претензия (вообще говоря, дикая) уже не казалась чем-то особенным: так, знаменитый музыкант Джон Леннон, накурившись наркотиков, поверил в то, что он и Христос — одно лицо, а эстрадная певица взяла себе псевдоним Мадонна.

Маяковский в желании провозгласить себя апостолом не оригинален ничуть. Полагать, что Маяковский додумался до чего-то особенного, — неточно. Маяковский в данном пункте творчества, скорее, повторял общие места. И как было этих общих мест избежать? Программно-атеистический пафос фашизма и коммунизма — провоцировал художников на ответную реплику, но, как правило, ответ был смутным. То возникал образ, объединяющий коммуниста с христианским мучеником, то напротив, антифашист всаживал штык в брюхо попа. Разобраться, какого рода апостольство являют художники, какому Богу служат сегодня, — не всегда удается. В немецком экспрессионизме святые напоминают языческих идолов, в русских пропагандистских лубках рабочие и крестьяне часто являются в виде Саваофа[106], отделяющего свет от тьмы. Так появлялись экстатические холсты Филонова[107], в чьем сознании лубочная народная религия, коммунистическая утопия и воинствующее язычество смешались в кашу. Употребляя слова «пророчество» и «апостольство», художники чаще всего называли этими терминами совсем иное свойство, а именно — визионерство[108], даже скорее, кликушество. Художник слышит что-то, некий неясный гул, ему мерещатся видения, эти видения слипаются в

грозные знаки и картины — то в «Пир королей», то в «Черный квадрат»[109]. Артисты высокопарно именуют свое экстатическое состояние — пророческим, но на самом деле это состояние медиума.

Художник, объявляя себя пророком и апостолом, почти никогда не знает, что именно сказать миру, кроме этой громокипящей декламации. Он хочет пострадать за правду — это, конечно, делает ему честь, но, вообще говоря, в бурные эпохи страдают все подряд, не только избранные. Художник намерен противопоставить себя толпе: все прочие люди, они не вполне осознанно страдают от неправедного мира, а он один страдает по-особенному. В таком подходе куда больше обычной поэтической гордыни, чем смиренного апостольского служения. Да и как, собственно говоря, может служить художник людям — кроме как своей профессиональной деятельностью, в которой ничего из ряда вон выходящего нет? Художнику свойственно сделать отчаянное заявление — окружение и обстоятельства инициируют его пылкость — но в чем именно состоит его послание людям, сказать затруднительно. «Не устрашуся гибели, / Ни копий, ни стрел дождей, — / Так говорит по Библии / Пророк Есенин Сергей», — восклицает поэт, но что еще добавить к данной тираде, он толком не знает. Пророк говорит громко — но что именно он вещает? А ему вовсе нечего сказать. «Где вы, грядущие гунны, / Что тучей нависли над миром! — вопрошает Брюсов. — Слышу ваш топот чугунный / По еще не открытым Памирам». По силе, произведенной звуковыми сочетаниями, это именно пророчество — только весьма неопределенное и нелепое. При чем здесь Памир? Почему надо приветствовать гуннов? Неясно, но громко. Апостолы Нольде, евангелисты Гончаровой, пророки Бекма-на, огромный большевик Кустодиева, красный конь Петрова-Водкина — явления одной природы. Они возвещают нечто новое, большое, яркое, победительно-наступательное — но крайне невнятное по смыслу. Ну, в общем, говорят нам пророки и апостолы, надо как-то двигаться вперед, к яркому и грозному, вот оно, пророчество, в чем состоит. Именно так — как возвещение роковых перемен — и трактуется апостольство. Неловко упоминать об этом, но с этим же пафосом писал свою стихотворную драму о жизни Христа другой современник Маяковского — Иозеф Геббельс. В общем, они все тогда были апостолами.

Собственно говоря, в производстве таких высокопарных банальностей и состоит ремесло поэта. Не обязательно связывать это с апостольским служением, просто говорить красиво, патетически и немного глупо — и есть поэзия. В современной

Маяковскому поэзии — примеров высокопарной глупости достаточно. «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло»[110], — претензия, вообще говоря, безумная; и так в те годы пишут все «салонные» поэты. Не избежал таких банальностей и Маяковский. Риторика часто опережает смысл в его апостольских декламациях. В патетическом вступлении в поэму «Человек» он пишет: «…ночи облачение на плечах моих»… — и так далее, прочую красочную пошлятину, в духе холстов Беклина или декламаций раннего Мандельштама. Принято сравнивать раннего Маяковского с экспрессионистами — и это заслуженное сравнение. Он начинал как экспрессионист, и в ранних стихах прием (то есть громкий и яркий цвет) первенствовал над смыслом. Стихотворение «Ночь», которым открывается любое собрание сочинений Маяковского, — вещь подражательная и пустая. Это стихотворение даже кажется не оригиналом, а переводом — например, с немецкого. Те строки, что любят цитировать, когда говорят о выразительности Маяковского («Багровый и белый отброшен и скомкан, / в зеленый бросали горстями дукаты…»), на самом деле исключительно невыразительны. Невыразительны они потому, что совершенно ничего не выражают. Обычно потребность в выразительных эпитетах появляется тогда, когда требуется привлечь внимание к тому, что может остаться незамеченным, когда нужно выявить предмет. Но в данном стихотворении смысл и предмет — отсутствуют. Стихи написаны о чем угодно — только не о России, не о Москве, не о взаправду увиденном. Странное дело: исключительно яркое по эпитетам стихотворение написано человеком, который словно не различает цветов, не видит действительности. Откуда бы в Москве тех лет взялись дукаты? Это что, такое образное переосмысливание бумажных керенок? Что еще за багровый и белый, где вы такие цвета в Москве найдете? Москва — разная: серая, голубая, перламутровая, мутная, тусклая, но вот багровых цветов в сочетании с зеленым и белым — в ней не имеется. Это какой-то злачный Берлин кисти Георга Гросса[111], а совсем не Москва. Какие еще арапы с крылом попугая[112]? Добро бы речь шла о временах нэпа, хотя и тогда арапов в Москве замечено не было, но в предвоенной России — что это за арапы, которые громко хохочут посреди багровых всполохов? Вроде бы сказано громко и страстно; возможно, это даже своего рода пророчество, но какое отношение к жизни имеет это пророчество — непонятно.

Впрочем, уже следующее стихотворение Маяковского поясняет, для чего скомканы и отброшены багровый и белый: в сущности, они скомканы тем же движением, каким смазывается

«карта будня». Требуется произвести яркий, сокрушительный жест — для того, чтобы покончить с будничной серостью, надо плеснуть краску из стакана или сделать еще что-нибудь, столь же отчаянное.

Молодой Маяковский сразу и очень громко сказал людям: в будничном я провижу вселенскую гармонию, в вашей пустой жизни я сумею найти вечный смысл. Однако не случись Октябрьской революции, Маяковский оказался бы в неловком положении — предложить что-либо внятное (помимо «чешуи жестяной рыбы» и нежелания смешаться с толпой обывателей) он не мог. Ну, просто не знал, что именно предложить. Он понял главное: большое можно сделать только из малого, золото — из грязи; просто потому, что других материалов в природе нет, приходится брать то, что под ногой. Из этого подножного материала и надо лепить новую жизнь. Но что именно лепить — не знал.

Так же нелепы апостолы Натальи Гончаровой, которые таращат бессмысленные бараньи глаза в пространство. Почему эти лесовики — апостолы? Потому что подпись под картиной такая? И пророк, изображенный Эрнстом Барлахом[113], выглядит неубедительно. Всклокоченные волосы, выпученные глаза, вены на шее вздулись. Понятно, человек взволнован. Но по какому поводу? Провозгласить себя апостолом — дело плевое. Дальше-то что делать? Соображений по этому поводу у художников и поэтов было немного, а желания назваться учителем — напротив того, очень много.

Эту бессмысленную амбицию великолепно пародировал Булгаков — есть в «Собачьем сердце» эпизод, в котором вчерашний пес, а ныне Полиграф Шариков провозглашает тост. Шариков отрицает обычные тосты — за здоровье и т. п., — они ему кажутся буржуйскими и малосодержательными. Когда же ему предлагают высказаться, он провозглашает: «Ну, желаю, чтобы все…» Что все? Куда все? Чего желает-то? Именно так и пророчествовали апостолы начала века.

Абстрактно-генеральные пожелания (Маяковскому они были присущи так же точно, как и всем поэтам вообще) поражают своей сказочной несбыточностью. Когда поэт пишет «и счастье сластью огромных ягод дозреет на красных октябрьских цветах», это пожелание, безусловно, хорошее — в конце концов, поэт хочет людям счастья. Однако по степени достоверности и ответственности за слова это пожелание более всего напоминает прожекты Манилова: «Как бы хорошо было, если бы вдруг от дома провести подземный ход или чрез пруд выстроить каменный мост, на котором бы были по обеим сторонам лавки, и чтобы в

них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян». Конечно, оно бы недурно, чтобы счастье зрело, как клубника на кустах, только ведь это крайне недостоверно и вряд ли осуществимо, как и фантазии Манилова. Ляпнуть — можно, а толк какой? Искусство начала века (в его апостольско-библейских амбициях) вообще крайне декларативно, но если попробовать вспомнить, какие именно рецепты для счастья предлагали пророки — руками в недоумении разведешь. Поэт хочет блага всей этой «мировой человечьей гуще», но как именно это генеральное благо осуществить — не ведает. Предположить, что показательно застывший на мосту сверхчеловек (см. поэму «Про это»: «Семь лет стою, буду и двести стоять пригвожденный, этого ждущий») своим скорбным стоянием оказывает массе (или толпе) благо, — довольно затруднительно. Скорее уж, этот образ отсылает нас снова к мосту Манилова. Хотелось бы (так бы сказал Манилов) построить, к примеру, расписной мост, и чтобы на нем стоял этак лет двести сверхчеловек и желал всем блага. Недурно было бы, ей-богу, недурно.

Сказать, что этими казусами определялась апостольская миссия Маяковского — неверно. Он отдал свою жизнь работе, он служил Родине в трудные годы. В данном случае речь лишь о его декламациях, которые уязвимы. Эти пустые декламации самим Маяковским были преодолены — именно их (а вместе с ними и поэзию, как субстанцию, их породившую) он и принес в жертву конкретному делу. Это последовательный шаг лишь подтвердил его раннюю претензию: апостольское служение. Время довело всякую поэтическую биографию до высшей точки — так, «салонные» поэты, Мандельштам и Ахматова, стали жертвами режима и волей судеб превратились в трагиков, а трагический поэт Маяковский — перестал быть поэтом вообще.

В эпоху, практически современную Маяковскому (плюс-минус десять-пятнадцать лет — срок не принципиальный), появились три произведения, трактующих апостольскую и евангельскую тему весьма серьезно. Это «Двенадцать» Блока, «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Доктор Живаго» Пастернака[114].

Великая поэма «Двенадцать» просто объявила случившееся с Россией — Божьим промыслом. Так ясно не написал никто. Блок пишет апостолов Нового времени, персонажей столь же пестрых биографий, как и их исторические прототипы, кои были мытарями и рыбаками. Он пишет их с истовой верой в подлинного Христа и его божественное влияние, то есть в возможность освобождения и преображения для тех, кто сегодня является «падшим». Суть поэмы в том, что святость и служение

возникают вдруг — неведомо откуда, когда появляется в них нужда; носителями света могут стать и мытари, и бандиты; собственно говоря, сам апостол Павел до своего обращения был Савлом, гонителем христиан. В дикой холодной России Блок рисует идущего сквозь метель мессию, а бывшие каторжники и бродяги шагают за ним. В сущности, это же, сказал и Маяковский: «мы, / каторжане города-лепрозория, / (…) мы чище венецианского лазорья, / морями и солнцами омытого сразу!»[115]. Но у Блока сказано растерянно-смиренно, а у Маяковского — напористо и грозно.

Булгаков случившееся с Россией Божьим промыслом не считал — совсем напротив. Булгаков просто написал очередное евангелие, противопоставив Завет — окружающей нечисти. «Мастер и Маргарита» есть жизнеописание апостола в условиях советской власти. Евангелист Левий Матвей, евангелист Мастер, как и евангелист Булгаков, демонстрируют крайнюю степень гордого стоицизма; такой евангелист противостоит миру сознательно, не принимает ничего из явленного действительностью и, что бы мир ни сделал с ним, остается верен своей морали. Вокруг мелкие бесы социализма, проныры и прохвосты, но Мастер продолжает работать — он должен выполнить свое предназначение. В пакостной большевистской России Мастер упорно пишет свидетельство о Боге Живом — хотя это уже никому решительно не интересно. Такой апостол с миром не связан непосредственно, влиять на события не может и людей за собой не ведет, но ведь и Иоанн Богослов удалился на остров Патмос, чтобы в одиночестве писать свое Откровение.

Противоположную трактовку образа апостола явил Пастернак. Роман «Доктор Живаго» — это роман о растворении человека в других, это роман о том, как отдельная судьба исчезает, слившись со многими, через сострадание ко многим осознавая и себя, и свой смысл. Герой романа (фамилия Живаго звучит почти как реплика «се человек»[116], как церковное именование Бога Живаго) соединяется с действительностью через любовь — к природе, женщине, ремеслу, долгу, народу. Любовь у Пастернака — это одновременно и скрепа бытия, и едкая субстанция, разъедающая предмет — до полного слияния с окружающим пространством. Личности (тем более Сверхчеловека), дарующей себя людям в качестве жертвы и подвига, — такой личности Пастернак не признавал. Его герой не отдает себя, большого, маленьким людям — напротив, он становится собой, собирает себя в цельный образ только тогда, когда растворяется в других. Так понял служение людям Пастернак и апостола своего написал таким, что сквозь его

прозрачную плоть виден пейзаж родного серого края.

Говорить, будто Маяковский провозгласил себя апостолом, а до него и рядом с ним этого никто не делал — недостоверно. Он провозгласил себя апостолом точно так же, как и другие. Просто его апостольство — отличается от пастернаковского или булгаковского. Но не было двух схожих апостолов, и те апостолы, что окружали Христа, не совпадали в своих характерах. Общим для апостолов было лишь одно свойство — бесстрашие. Это свойство действительно достаточно редкое, среди интеллигенции — особенно редкое.

10

Художники XX века, как правило, были воодушевлены испугом. Именно страх за себя и осознание хрупкости своей уникальной личности перед безжалостным Молохом истории — именно этот страх породил Кафку[117], Мандельштама и подавляющее большинство авторов. Барственное «я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был»[118] — той же природы. Когда современные исследователи той эпохи употребляют выражение «принял революцию — не принял революцию», они употребляют его как эвфемизм «испачкался — не испачкался», «спрятался — не спрятался». Однако невозможно принять или не принять историю: она, собственно говоря, просто есть — и все. Революция — не кошмарный сон, но историческое событие. Трудно не заметить (или «не принять») тот простой факт, что миллионы людей отказались жить так, как им рекомендовало начальство. Ошиблись ли они, введены ли были во искушение злодеями, но целые массы людей — причем во многих странах сразу — восстали против своего существования, сочтя его гибельным. Первая мировая война убила девять миллионов человек — и люди не особенно понимали, за что их убивают, люди обиделись.

Капиталистическое устройство мира делает одних очень богатыми, а других очень бедными, и люди решили, что это несправедливо. Случилась революция — трудно считать это недоразумением. Можно, конечно, допустить, что интернационалы и коммунистические партии придумал злокозненный Маркс, и постараться не замечать этого безобразия. Но параллельно с коммунистическими стали возникать фашистские партии, в 1920-е годы их уже было много: сперва появились в Англии, затем в Италии, затем в Германии — и далее

по всей Европе. Мир пришел в движение, но не потому, что «в Европе холодно», а «в Италии темно»[119], то есть не потому, что сгустились сумерки либерализма, но потому что либерализм оказался инструментом безжалостного начальства, народ в нею не верит, требуется объяснить так называемому «народу» — как жить дальше. Не принять революцию — значит ли это предложить иной выход из сложившейся истории или просто не одобрить случившиеся беспорядки? Разумеется, никакого рецепта по устройству жизни осатаневшей толпы ни один из испуганных поэтов не имел — оставалось лишь спасти себя, сохранить свое существо, не уступить хаосу. Собственно говоря, в те годы литераторам был задан вопрос: «Что есть гуманизм?» И растерялись — не знали, что ответить.

Ответ как-то соткался сам собой. Гуманизм есть защита того лучшего и гуманного, что представлено во мне самом институтом искусства. Приватная позиция даже стала мерой гуманизма — и неучастие в хаосе сделалось обязательным для поэта. Очевидно, что привилегии поэта были укоренены в прежнем порядке вещей, а новый порядок их отрицал или видоизменял. «Напрасно в дни великого совета, / Где высшей страсти отданы места, / Оставлена вакансия поэта: / Она опасна, если не пуста» — так, по слову Пастернака, и происходило. Удержание позиции поэта — в том положении, в каком она существовала в прежние времена — сделалось миссией многих интеллигентов. Эта позиция ничем не плоха, она лишь не предполагает в иных людях — боль и душу, исключает сострадание. Впрочем, трусость и эгоизм, как известно, присущи поэзии. Как говорила Цветаева, «шум времени Мандельштама — оглядка, ослышка труса», однако именно эта вдохновенная позиция испуганного человека внутренне присуща поэтическому дару. Дар бояться — великий дар.

Профессионалами-поэтами ни «Двенадцать», ни «Доктор Живаго» — одобрены не были — прежде всего, из-за предательства профессии. Приводились иные аргументы (о «Докторе Живаго», например, говорили, что это слабый роман, соглашательство с большевиками; что стихи Пастернака лучше, чем проза), но имелось в виду одно — в обоих произведениях устранен иммунитет искусства, привилегии интеллигента отсутствуют. Предлагается разделить жизнь со всеми — а это дико. Принять эти высказывания интеллигентный человек не мог. Роман Булгакова избежал подобной критики, поскольку был напечатан через тридцать лет после написания. А если бы напечатали вовремя, нетрудно вообразить реакцию собратьев по цеху, описанных в виде членов МАССОЛИТа весьма подробно. Герой Булгакова — он даже и не писатель, он — «Мастер»,

поскольку профессиональное писательство опаскудилось. Причем опаскудилось все — без исключения. Был бы какой-то один хороший поэт, Булгаков описал бы этого хорошего. Так ведь никого нет. Нетрудно предположить, что коллегам данный подход к литературе не близок.

Еще суровее осужден коллегами «певец революции» Маяковский, который раньше «пел Летучим голландцем»[120], а нынче «с прописями о нефти». Этот вообще приравнен к комиссарам, ему вменили оправдание жестокостей времени. Маяковский действительно считал, что ради счастья миллионов многим можно пожертвовать — данную посылку принято осуждать: именно так рассуждали палачи в лагерях. Маяковский действительно исходил из того, что объектом сочувствия является вся масса людей сразу, а каждый в толпе, безымянный, он просто «силы частица» — и этой массе следует приносить жертву. Нет-нет, любой человек заслуживает сочувствия — но время такое, что приходится сочувствие прятать. В упоении этой мужественной позицией он пишет такое, что и читать-то стыдно: «Плюнем в лицо / той белой слякоти, / сюсюкающей / о жертвах Чека!»[121], — и многое, многое иное, столь же безобразное. Следует произнести вещь неприятную, но, увы, правдивую: в истории литературы нет другого поэта, который столь же страстно призывает к насилию и насилие оправдывает. «В гущу бегущим / грянь, парабеллум!»[122] — это написано той же рукой, которая писала про хорошее отношение к лошадям, тем же человеком, который мечтает о всеобщем воскресении. И если читатель поверит в эти маниловские басни о воскресении человечества, то он должен будет спросить: «А правда ли всех воскресят?» Даже тех, по кому грянет парабеллум?

Так может быть, и не стоило их тогда убивать, не стоило палить по бегущим? Пусть бы еще пожили, тем более что мы их собираемся воскресить. И что за этика такая странная — стрелять в спину тем, кто убегает, кто повержен? Что за призыв такой — добить? Гуманно ли? Но все это как-то легко и страстно пишется, насилие и произвол вроде бы не отменяют общего гуманистического пафоса. А как еще, спрашивается, «рваться вперед, чтоб брюки трещали в шагу»? Нет другого рецепта. Справедливости ради, отметим, что Маяковский пожертвовал только собой и своей поэзией — он никого не сдал в ЧК и если и уничтожил кого, то одного лишь себя.

Увидев связь коммунистической утопии с христианством (насколько справедливо — ему суждено было это проверить самому), Маяковский придумал для себя особенную трактовку происходящего с Россией. Такой трактовки не было ни у

Пастернака, ни у Булгакова, ни у Блока, однако оторвать Маяковского от традиции (она была представлена в начале века самозваным апостольством, визионерством, кликушеством, шаманством, пророчеством и пр.) невозможно и не нужно. Маяковский — самопровозглашенный апостол в той же степени, что и Филонов, и Пастернак, и Блок, и Булгаков, и Бекман, и Петров-Водкин. Ему присущ общий набор свойств, возникающий при обращении к евангельской теме, — исследователю не стоит отвергать общих черт, возвеличивать одного в ущерб другим. Надо лишь уточнить, чем апостольство Маяковского отличалось от апостольства его коллег.

11

Отличие в следующем.

Маяковский ясно сформулировал для себя, что для служения людям потребны не слова, но дела. Или такие слова, которые являются делом. Проповеди Христа были бы менее достоверны, если бы Христос, в подтверждение слов, не исцелял больных, не спасал блудниц, не воскрешал из мертвых, не утешал падших. Одним словом, он не просто обещал нечто в будущем — но кое-что также делал сегодня. И его дела — часто опровергающие словесные и законодательные регламенты, как, например, исцеление в субботу, — и есть то главное, что он принес людям. Собственно, выражение «суббота для человека, а не человек для субботы»[123] означает одно — не слова нужны, но дела. Даже если принять толстовскую трактовку Христа и лишить его божественной природы, останется человек, наделенный такой упорной волей, которая способна облегчать страдания и утешать скорбь и боль. Возможно, он был одаренный врач. Возможно, его утешения были столь искренними и страстными, что пробуждали в людях их внутренние силы. Очевидно, он столь истово старался отдать свою энергию людям, что эта энергия передавалась многим — и делала их более стойкими. Именно этой энергией он спас женщину от побиения камнями — то есть взял и спас от смерти. Это не декларация, это совершенное действие.

Данную энергию можно определить как любовь — так ее определяет христианская традиция. Так же определял ее и Маяковский, который рассматривал любовь мужчины к женщине как частность общей, общечеловеческой энергии любви. Это совершенно в духе христианской доктрины — именно так, то есть отдавая свое тепло другим, намерен был жить поэт Маяковский.

Очевидно, что сочинения стихов о собственном душевном

состоянии или о своем неприятии толпы — для такого служения недостаточно. Мнить, что люди станут счастливее или здоровее оттого, что узнают, какой ты гордый и непонятый, — нелепо. Так же нелепо предполагать, что принесенная тобой в мир красота (если принять, что искусство — это красота) сделает здоровее больных и согреет замерзших. Когда вокруг много горя — искусства недостаточно. Требуются конкретные дела, такие очевидные поступки, как, например, работа Альберта Швейцера[124] врачом в черной Африке.

Поэт на такой подвиг не способен — просто в силу специфики своей профессии. Очевидно, что должность поэта ставит человека вне нормальных социальных условий, он — существо уникальное, этим и интересен. Даже если он страдает, то страдает как-то по-особенному, не как прочие смертные. Собственно, этим и отличались все без исключения современники Маяковского, за это и претерпели от безжалостного режима. Они были обижены и оскорблены обществом, их исключительность была уязвлена. В награду за муки, их признали потомки — в числе прочего им простили растерянность, страх, непоследовательность, неряшливую жизнь. Здесь властвует тот самый закон поэтического иммунитета, той привилегии, от которой Маяковский решил отказаться. «Но что для меня было преимуществом, то ради Христа я почел тщетою», — говорит апостол Павел[125], и Маяковский поступил по его слову.

Ранний Маяковский очень много обещал — но совершенно не представлял себе, как эти абстрактные обещания выполнить. Понятно, что он всем хочет счастья, готов призреть сирых, обличает богатых — но положения вещей это не меняет, это лишь описывает его гордую душу поэта. Чуда не происходит. Чудо случилось, когда он от поэзии отказался.

В качестве декламатора громких речений он был наравне со своими современниками, но когда он от данных деклараций отказался, он выполнил свое предназначение — и сделался отступником в поэтическом цехе.

Ничего подобного он не смог бы совершить, если бы не революция. Именно революция наполнила его абстрактные пророчества («желаю, чтобы все!») конкретным волевым содержанием. Не умилительное сочувствие романтическим проституткам и одиноким клоунам — но обоснованная, обдуманная солидарность с пролетариатом, движущей силой истории. Не прекраснодушное желание общей любви — но тяжелая работа вместе со всеми. Когда он стал делать «Окна РОСТА»[126], писать агитки и рекламу — он стал по-настоящему

велик. Так он написал самые значительные свои вещи, в которых описал устройство идеального общества; это уже не поэзия — но программа строительства утопического социума. В этом он оказался равен не своим современникам-поэтам, но Томасу Мору и Кампанелле. Он сформулировал в стихах программу строительства мира более последовательную, нежели та, что содержится в призывах компартии, «…чтобы в мире / без России, / без Латвии, / жить единым / человечьим общежитьем»[127] — эти строчки невозможно рассматривать как искусство, просто потому, что правда важнее искусства и философия жизни выше поэзии. Его наиболее последовательная поэма «Хорошо!» представляет план общественного строительства, от мелочей — до главного. Есть лишь одна поэма в русской поэзии такого же строительного масштаба, столь же претенциозная в описании устройства российского общества и роли человека в строительстве — это «Медный всадник» Пушкина. Очевидно, что безжалостная формула Пушкина и патетическая формула Маяковского во многом совпадают, следует сделать поправку на принципиальное различие понятий «Российская империя» и «Российская революция».

И в том и в другом случае, отдельный человек обречен — ради строительства общего большого здания. Однако разница все-таки есть — и принципиальная, поскольку российское здание, ради строительства которого гибнут единицы, поэты представляли различно. Пушкин констатирует как хронист: так произошло не случайно, так здесь нарочно устроено, что ради величия государственности Россия жертвовала и будет жертвовать своим народом, каждым человеком в отдельности. Маяковский утверждает, что порядок может быть переломлен. Наводнения не избежать, стихия — это сама история, само время и его страсти; правда, Маяковский уже изображал не наводнение, но потоп. Каждый должен принести жертву добровольно, миллионы Евгениев соединят свои воли, чтобы изменить ход российской истории, чтобы жить не ради государственности, но ради общего — разного для всех — счастья свободы. Такая страна, «где с пулей встань, / с винтовкой ложись, / где каплей / льешься с массами»[128], — такая страна величественна не своей архитектурой, не Петропавловскими шпилями, не тем, что принимает послов всех стран. Страна величественна единением воль, общей судьбой для всех, «с такою землею пойдешь на жизнь, на труд, на праздник и на смерть».

Это наша земля, земля каждого, этот потоп мы остановим сами — своими руками. «…Землю, / которую / завоевал / и полуживую / вынянчил»[129], — такую землю не отдают, на ней

строят город-сад. Это вам не барственное описание случившейся неприятности: знаете, голубушка, «я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был». А где ж тебе и быть, как не с народом? Ты что — от других отличаешься, потому что в рифму говоришь? У тебя что, иные права на свет и воздух, на смерть и на пенсию? Это что, особый подвиг — разделить свою жизнь с другими? Разве это не самое что ни на есть естественное, такое, чем гордиться зазорно?

Российская история такова, что проверяет людей на шкурность постоянно: на войне, в тюремной очереди, в лагере, в революции. Одна беда сменяет другую, или, точнее, одна историческая глава вытекает из другой — и расчленять процесс поглощения людей исторической мясорубкой на отдельные эпизоды трудно. Тех, что воевали с кайзером, а после взялись за винтовки, чтобы делать революцию, — потом их же погнали в лагеря, где они досидели до второй, еще более страшной войны, в которой их уже убивали всерьез, — и трудно сказать, кому было тяжелее: тому, кого давили танками подо Ржевом; или тем, кто был на лесоповале в Сибири; или тем, кто тонул в болотах обреченного Брусиловского прорыва; или тем, кто рвался по трупам товарищей к Берлину. Тот, кто был жлобом и жадиной в период революционной разрухи, скорее всего оказался трусом подо Ржевом — хотя идеологические составляющие этих событий различны. Однако в России речь всегда идет об ином, и лишь по видимости об идеологии. Говорится: «коммунисты», «капиталисты» — но имеется в виду простое, самое существенное: умение принять чужое горе как свое, решимость не прятаться за чркие спины. Можешь — ну, тогда ты чего-то стоишь, а за красных ты при этом или за белых — потом разберемся. Хрен с ней, с идеологией, речь совсем о другом — годишься ли ты в товарищи по несчастью? Тот, кто «две морковинки»[130] нес за зеленый хвостик и мог ими поделиться с голодными, он потом и на Курской дуге неплохо себя вел. Те, кто достойно вел себя на пересылках, они потом и в окопах вели себя как подобает. А те, кто исправно писал передовицы в советских журналах, а после победы капитализма гвоздил давно покойных большевиков — ох, не хотелось бы с ними попасть в один окоп. Вот их, шкурников, соглашателей — их как раз Маяковский и называл мещанами. Беда в том, что именно такими людьми и пишется наша история — нет у нас других летописцев. Это они сначала гнали народ на Первую мировую — а потом обсмеяли ее нелепицу; сперва прославили Октябрьскую революцию за свободолюбие — а потом поругали ту же революцию за кровожадность; сперва воспели Великую Отечественную за патриотизм — а потом

раскритиковали за напрасные жертвы и дурное командование. Сейчас они служат капиталистическому начальству и пишут о новой цивилизации и прогрессе — придет время, и они будут так же искренне ругать ворюг. Именно они и вышли победителями в российской истории — а революционеров, поэтов и солдат давно уже закопали в могилы.

Поразительно, но все наши рассуждения о двух мировых войнах, лагерях и революции описывают отрезок времени, равный одной — одной! не двум! — человеческой жизни. И уж внутри этой одной биографии мы можем вполне спокойно посмотреть, как человек рос, что делал, где прятался, где не прятался. Это была история всего лишь тридцати российских лет, только тридцати лет! Это единая история, цельная и страшная — и вынуть фрагмент из нее невозможно, не погрешив против фактов. История одна, она ни хороша и ни плоха — это наша жизнь, другой нет. И главное, что можно из этой истории извлечь, — это урок, урок не идеологический (с кем был Маяковский, в какой партии состоял, кому он, собственно, был попутчиком), но урок человеческого достоинства. Защищать слабых, не лебезить перед сильными — и это самое главное, чему учит Маяковский. Его «Про это» — как раз про это. Так он понимал любовь и человеческие отношения.

«Я / белому / руку, пожалуй, дам, / пожму, не побрезговав ею. / Я лишь усмехнусь: / — А здорово вам / наши / намылили шею! (…) Но если / скравший / этот вот рубль / ладонью / ладонь мою тронет, / я, руку помыв, / кирпичом ототру / поганую кожу с ладони»[131]. В стране победившего капитализма не вполне понятно, как можно так писать о спекулянтах, то есть о людях предприимчивых и уважаемых. Но в глазах Маяковского спекулянт был подонком, предпринимательство поэт не уважал, прибыль не поощрял, руку успешному спекулянту подать брезговал — а ценил равенство и бескорыстие, непонятные сегодня ценности.

Вот об этом и писал М-.яковский. О том, что такое «хорошо» и что такое «плохо». В конце концов, он предложил очень простые и доступные определения для измерения нашего бытия. Не в идеологии дело. Не в контактах с цивилизацией, культурой, пролетариатом, историей. А надо — просто, по-человечески. Надо вести себя хорошо и не надо плохо. Надо не прятаться, надо идти во весь рост, защищать маленьких. Рядом с поэмой «Хорошо!» стоит другое великое стихотворение, написанное им для детей, — «Что такое хорошо и что такое плохо?». Эти простые, очень доступные правила жизни следует выучить, прежде чем рассуждать об истории и цивилизации. «Этот вот кричит: / — Не

трожь / тех, / кто меньше ростом! — / Этот мальчик / так хорош, / загляденье просто!»

Об этом вообще вся поэзия Маяковского. Не трожь тех, кто меньше ростом! Это самое главное, что Маяковский сказал. В развернутом виде это можно сформулировать иначе. Вопрос прост: чем заниматься поэту в российской мясорубке? На что оставлена эта пресловутая вакансия поэта? В какой, простите, очереди место надо занимать — и кому потом про свою очередь и свою печаль поведать? Что же любить прикажете в подлунном мире, если единение с людьми надо считать экстраординарным подвигом? Про что стихи-то слагать? Ради чего? Маяковский решил это сразу, твердо и определенно. «Я с теми, / кто вышел / строить / и месть / в сплошной / лихорадке / буден»[132]. Маяковский писал ради нового города, такого, где люди будут не пищей для вещей, а хозяевами вешей — в том числе хозяевами своей истории. А что придется попотеть — ну да, придется: зато дело того стоит, оно общее, это дело. «Нашим товарищам / наши дрова / нужны: / товарищи мерзнут»[133]. И ничего нельзя отменить — ни истории, ни боли другого, ни правоты бедности. В истории просто невозможно не участвовать: стоит одному отказаться — и пропало общее дело. «Мы будем работать, / все стерпя, / чтоб жизнь, / колеса дней торопя, / бежала / в железном марше / в наших вагонах, / по нашим степям, / в города / промерзшие /наш и»[134].

Характерно отношение Маяковского к предметному миру, к материи вообще. Для него вещь (будь то продукт производства или государство, то есть продукт социальных отношений) не представляет ценности сама по себе. Если вещи (предмет, государство) полезны — ими следует пользоваться, но вещи вне функции не существует. Но если вещь плохая, ее следует переделать. «Красуйся, град Петров, и стой / неколебимо, как Россия»[135], — сказал поэт свободы и империи. А поэт свободы и революции с ним не согласился. Ответил он примерно так: почему же надо граду красоваться, если это неправедный град? Что хорошего в такой красоте? Вот будет город праведным, тогда красота к нему сама приложится. «Надо / жизнь / сначала переделать, / переделав — / можно воспевать»[136].

Не существует, таким образом, красоты (стихосложения или даже природы) отдельно от общего проекта человеческого счастья. Всё — эстетику, искусство, пристрастия, связи — всё должно принести в общий план строительства. Это весьма безжалостная программа — по отношению к привычным ценностям. Оправдана она разве что тем, что в результате строительства образуется такое общее вещество (по Маяковскому

— любовь), растворяясь в котором вещи как бы заново рождаются, обретают высший смысл и исполняют высшее предназначение. А во время этого строительства — всем следует пожертвовать. «Если / даже / Казбек помешает — / срыть! / Все равно / не видать / в тумане»[137]. Важно то, что в числе прочего в жертву приносится и любовь, обычное чувство мужчины к женщине. Согласно Маяковскому, любовь возможна только всемирная, всеобщая — всякое частное чувство должно быть растворено в этой всеобщей любви, чтобы впоследствии сделаться еще выше и чище. До известной степени это положение совпадает с проектами Платона и Кампанеллы — они также не предполагали в идеальном государстве наличия интимных отношений пары, жены и дети должны были стать общими. Основания (у Маяковского и Платона) следующие: интимное чувство становится преградой между человеком и общественным долгом. Любовь между двумя гражданами не может вместить в себя общих представлений о свободе, справедливости, благе, и значит — мешает добиться общей свободы и справедливости. Следует внедрить в общество такую генеральную программу счастья, чтобы она растворила частное чувство внутри себя. Эта программа уже не вполне соответствует христианскому догмату, или, точнее сказать, она напоминает крайние формы христианского фанатизма — например, катаров[138]. Данный манифест мало чего стоил бы вне личного примера. Маяковский показательно принес жертву, отказавшись от поэзии, превратив свою личную жизнь в пытку. Сделано это было сознательно — ради той работы, которую он считал необходимой. Много лет подряд он выполнял необходимую работу: писал стихи на злобу дня, так называемые агитки, воспитывал, убеждал, доказывал, не чураясь ни мелочей, ни грязи. Предсмертные строки — «Потомки, / словарей проверьте поплавки: / из Леты / выплывут / остатки слов таких, / как „проституция“, / „туберкулез“, / „блокада“. / Для вас, / которые / здоровы и ловки, / поэт / вылизывал / чахоткины плевки / шершавым языком плаката»[139] — потрясают. Так на русском языке не писали. Эти слова не похожи на ранние декламации о проститутках и карточных шулерах. Это говорит усталый взрослый мужчина, которому надо было сделать работу, — и он сделал. Это было очень хорошо сделано.

12

Однако это не конец истории Маяковского.

Довольно быстро выяснилось, что конкретное содержание,

которым Маяковский наполнил свои абстрактные пророчества, отнюдь не прямо соответствует объявленной евангельской цели. Для апостола — общество людей едино, все равны перед словом Божьим, но для агитатора общество — машина, в которой надо умело регулировать программы, отличать важные от неважных. Иными словами, его не-поэтическая деятельность попала в ту же зависимость от расслоения общества, что и поэтическая. Нет толпы, обуянной религиозным экстазом, — но есть управляющие, которые данный экстаз дозируют. Он отказался от стихов, поскольку стихи не могли служить сразу всем людям, а агитки — могли. Но выяснилось, что агитки, как и стихи, принадлежат отнюдь не всем, но лишь тем, кто данным обществом управляет, кто данными призывами манипулирует. Он отказался от общества поэтов, но попал в окружение чекистов. Его собеседниками стали не снобы и кривляки (от тех он отвернулся давно), но чудовища и живодеры. Один адрес, по которому проживал поэт, чего стоит! Для человека, последовательно «делающего» свою жизнь, это поистине феноменальная оплошность — соединить свое имя с Лубянкой. Не требовалось слишком усердного анализа событий, чтобы понять: он вооружил своими афоризмами — палачей, наделил речью — подонков. Не требовалось проницательности гения, чтобы увидеть, как проект мировой любви реализуется в строительстве лагеря. И делалось это при его участии. Мысль о том, что его руками создается идеологическая машина, была невыносима. Некогда он переживал, что стихами его могут пользоваться люди, которые любят «баб да блюда» — они будут пользоваться его стихами на том основании, что поэзия принадлежит красоте, а красота обслуживает богатых. Случилось так, что его некрасивыми стихами тоже стали пользоваться, причем совсем не отверженные, но власть имущие.

Но и это еще не все. Хуже всего то, что Маяковский был вынужден врать — и случилось так естественным ходом событий. Для того, кто назвался апостолом, чьим рабочим инструментом является не поэтическая эстетика, но социальная правда, для такого человека стать лжецом — нестерпимо. Все творчество — это (по заявленной программе) обнаженная правда, это крик истины. А вышло так, что пришлось врать. Он, не спускавший бюрократам, мещанам и буржуям ни малейшей провинности, реагировавший на любую неточность интонации, каждую новость в газете провожавший язвительной частушкой, — он умудрился ни строчкой, ни полусловом не отреагировать на расстрел Гумилева. Вот, убили храброго человека, большого поэта — расстреляли в подвале. Где же ты, трибун, умеющий переживать за «миноносцы и миноносочки»[140], за товарища Нетте, который

«тянет след героя, светел и кровав»? Разве не этот же самый Маяковский некогда писал: «Слышите! / Каждый, / ненужный даже, / должен жить; / нельзя, / нельзя ж его / в могилы траншей и блиндажей / вкопать заживо — / убийцы!»[141] Отчего же этих, конкретных убийц он не заклеймил? Что Шаляпин уехал в эмиграцию — заметил, что Горький отсиживается на Капри — разглядел и в стихах немедленно отразил. А что Гумилева расстреляли — не заметил, не отразил. Вот, началась кампания против Троцкого, Лев Давыдович отныне в изгнании, он стал врагом революции, а еще вчера был ее символом — позвольте, так ведь этот самый Троцкий в поэме «Хорошо!» упомянут, и что ж теперь, надо проглотить новость? Или, может быть, надо обсудить событие в стихотворной форме, задать вопрос «товарищу правительству»? Ведь задает же поэт колкие вопросы фининспектору, отчего бы «товарищам из Губчека» не задать вопрос? Особенность творчества состоит в том, что умолчаний оно не переносит — умолчание немедленно делается враньем. Не сказал про расстрел Гумилева сегодня, не сказал завтра, не сказал послезавтра — и уже трудно именоваться самым честным, самым отчаянно искренним.

Вопиющий пример вранья — это любовная драма поэта. Человек, яростно описывающий небывалую доселе любовь, вынужден был примириться с унизительным бытовым компромиссом. Поэт, ненавидящий пошлость, стал участником пошлейшей истории, дикой жизни втроем, напоминающей не то рассказы Мопассана, не то романы Арцыбашева[142]. «Не сплетничайте», — просит он в предсмертной записке, и как же горько читать эти жалкие слова. Так это же Маяковский — который гору Казбек готов срыть, если гора помешает строительству нового мира. Нет, не может быть, чтобы, служа утопии, — он попал в такое житейское болото. Более всего на свете Маяковский ненавидел пошлость. Не власть богатых, не несправедливость мира, а именно пошлость. Богатые, жирные, подлые — это все разные ипостаси пошлости. В его эстетике понятию «любовь» противопоставлено понятие «пошлость» — и вот случилось так, что именно любовь сделала его бытовое существование крайне пошлым. Как-то само собой вышло, что те поэты, которые не понимали титанической прелести вселенской любви и лелеяли шкурные интересы, — все они умудрились обзавестись не-пошлыми, довольно оригинальными биографиями: кого расстреляли, кто повесился, кто сгнил в лагере. А он, певец самого прямого и ясного пути, взялся покупать в Париже автомобиль «Рено», и не для нужд революции, а чтобы угодить стареющей кокотке. «Купить:…2 забавных шерстяных платья из

очень мягкой материи. Одно очень элегантное, эксцентричное из креп-жоржета на чехле. Хорошо бы цветастое, пестрое. Лучше бы с длинным рукавом, но можно и голое. Для встречи Нового года». «Щеник! У-УУ-УУУ-УУУУ! Неужели не будет автомобильчика! А я так замечательно научилась ездить!.. Пожалуйста, привези автомобильчик!..» [143] Ведь это просто реплики из пьесы «Клоп». Так и хочется сказать словами персонажа комедии: «Захватите, Розалия Павловна!» И ужас от того, что он сам превращается в ненавистного мещанина — ужас происходящего стал внятен Маяковскому. Наивен будет тот исследователь, который захочет видеть в поздних сатирах всего-навсего разоблачение нового советского мещанства. Поэт, никогда не писавший ничего, кроме автопортретов (портрет другого ему не давался — все, что происходило с другими, он переживал через рассматривание себя), написал свой очередной автопортрет в герое пьесы «Клоп» — в обывателе Присыпкине. Когда герой комедии восклицает: «Требую, чтобы была красная свадьба и никаких богов!», — мы слышим пожелание самого Маяковского — это ведь сам поэт хотел вселенской красной свадьбы и никаких богов. А то, что красная свадьба обернулась диковатым семейным трио, чекистами, креп-жоржетом и прочей пакостью — ну, так уж случилось с ним, и надо было быть слепым, чтобы не увидеть, как именно случилось. Он увидел — и ужаснулся. И нарисовал свою историю — мечты и реальность — достаточно подробно. Никакому критику не под силу так унизить все то, что было поэту дорого. Вот он, Маяковский-Присыпкин, в столь вожделенной «лаборатории человечьих воскрешений». Этому комическому герою, уродливому Присыпкину, поэт отдает свою сокровенную надежду — воскреснуть и «долюбить». Началось с трагедии «Владимир Маяковский» — а завершалось пьесой «Клоп». Это был его собственный путь — и одновременно путь революции. «Купить:…Чулки. Бусы (если еще носят, то голубые). Перчатки. Очень модные мелочи. Носовые платки». Это же его любимая пишет, та самая, которую выдумал Бог. Так может быть, Бог выдумал как-то дурно? Или сам Бог — скверный?

Провозгласить себя апостолом нетрудно, даже послужить правому делу можно, а вот поди исхитрись, проживи не пошло. Эта бытовая пакость происходила с ним ровно по тем же законам, по каким служение коммунизму оборачивалось сотрудничеством с карьеристом Ермиловым[144], дружбой с чекистом Аграновым[145] и рукопожатиями, после которых надо мыть руки.

Все вышеперечисленное тем печальней, что Маяковский был человеком исключительного благородства, гипертрофированной совестливости, он был во всех отношениях крупным человеком. Ошибались в то время все, невозможно было не совершить ошибку. Просто грехи у обычных людей оправданы их небольшим размером, а масштаб Маяковского сначала закрывает то дурное, что было, но зато когда дурное обнаруживается — критик испытывает своего рода злорадство: смотрите-ка, и этот тоже замарался. Даром что большой, а измазался, как маленький. Охотничий азарт в поисках некрасивых строк и неточных поступков и питает критику Маяковского.

И даже мало сказать так. Любой, даже справедливый упрек Маяковскому — выглядит мелко рядом с ним: слишком много им сделано, действительно сделано так, как не смог никто другой — чтобы мерить его по общему аршину. Столько грязи налипло — любого другого уже не было бы видно под грязью и сплетнями, а Маяковский — остается прекрасен. И это очень обидно для критиков. Из поколения в поколение приходят новые разоблачители, которым оскорбителен его размер. И всегда будет приятно ничем не примечательному клерку указать гению на его грешки, и всегда найдется добропорядочный семьянин, примерный демократ, который укажет, в чем провинился самоуверенный огромный мужчина. Видите, как вляпался, — да он такой же дурной, как все, только притворяется чистым.

Ему бы взять да стряхнуть с себя всю эту нечисть, разом очиститься от дряни. Передернуть богатырскими плечами, и все это отвалилось бы, как шелуха. Все эти «костюмчики Осику», телеграфные переводы денег в Париж, хлопоты о визах для тщеславной дамы, ночные попойки с заместителем Ягоды — как это все не соответствует заявленному образу апостола. Интересно, стал бы апостол Павел бегать по галантереям с образцом шелковых чулок? Стал бы Петр выпивать с чекистами? Впрочем, мы ведь знаем, что реальный апостол Петр именно с ними, ему современными, чекистами — и сидел у костра, и даже крики петуха слушал[146]. Отчего бы не подумать, что нечто, случившееся с Петром — и вернувшее ему силы и страсть — произошло и с Маяковским? Тем более что он-то никого, кроме самого себя, не обманывал — а если себя и обманывал, то платил за обман щедро, своей же жизнью.

Маяковский, «огромивший» мир мощью голоса, обещавший в стихах не смолчать, если увидит в действиях власти подвох («я бы / стал бы / в перекоре шествий, / поклонениям / и толпам поперек»[147]), — отчего же не встал поперек фальши? Отчего же

не метал, как обещано, бомбы («по Кремлю бы / бомбами / метал: / д о л о й!»[148])? Спросить так очень хочется, это такое нормальное интеллигентное любопытство. И спрашивают.

Всякая критическая статья (и данная статья не исключение) неизбежно переходит в тон личных упреков. Поэта берут за пуговицу и пеняют: как же вы могли — писали это, а делали то? Однако все поэты поступали не так, как писали. Пушкин писал возвышенные стихи Анне Керн, которую в письмах именовал «вавилонской блудницей», а Гарсиа Аорка, будучи гомосексуалистом, сочинял любовные романсы про дам. Все дело в том, что Маяковский объявил себя не вполне поэтом — он же сказал, что он апостол.

Дело в том, что от любого другого поэта подвига не ждешь. Поэт не затем существует, чтобы совершать подвиги, он пишет о своем, о личном, а если его биография (как это случилось со многими поэтами в годы репрессий) и становится трагичной, то становится она трагичной волею обстоятельств, а не выбора. Однако от крупного мужчины, который именно подвиг объявил условием творчества, — от такого мужчины именно подвига читатели вправе ожидать. Апостол обязан отдать жизнь за веру, иначе какой же он апостол?

Трудно себе представить, чтобы Маяковский не видел всех этих противоречий. Трудно представить, что подмеченное критиками не мог заметить он сам, человек гениальный. Встать поперек у него не получилось. Тогда он поперек — лег.

Невозможно пострадать за всех — это, увы, не в человеческих силах. Символически — да, в генеральном смысле — пожалуйста. Для Господа Бога Живого — вероятно, возможно. А смертному, с двумя руками, с двумя ногами — пострадать за всех не дано. Поэт в самом начале своего пути говорит: «за всех расплачусь, / за всех расплачусь»[149], — эта фраза имеет ценность только в том случае, если ее понимать не буквально, а как гиперболу сострадания… В противном случае — звучит как неуместное хвастовство: буквально всем помочь нельзя. Вот даже Гумилеву, человеку знакомому, и то сострадать не получилось. Куда уж — всем. Однако масштаб претензии был таков, что требовалось метафору сделать явью.

Феноменальное значение Маяковского состоит в следующем: поэт Маяковский вернул понятию «творчество» его изначальный смысл: чтобы быть поэтом, следует не сочинять, а буквально творить, то есть создавать из небытия жизнь. Из той грязи, что имеется в наличии, надо создать достойное и светлое. По отношению к такому творчеству — любое просто сочинительство окажется мелким. Так же точно, как некогда он мог играть на

водосточных трубах ноктюрн, — так же можно из сложившихся дурных обстоятельств все-таки построить — вопреки здравому смыслу — идеальные.

Это же можно сказать иными словами. Мужчина, защитник, рыцарь — никого не может покинуть. Ни даму (какой бы дрянью та ни оказалась), ни революцию (даже если та изменила себе). Ответственность дается раз и навсегда, однажды появившись, никуда не уходит. Отказаться от Лили Брик или от революции невозможно не потому, что они слепо видятся хорошими, а потому, что рыцарь выполняет миссию защиты до конца, невзирая на свойства объекта защиты.

Положение, в котором оказался Маяковский, заставляло задать вопрос: а существует ли помимо коммунистической идеологии — собственно коммунизм, коммунизм катакомбный[150], протокоммунизм? То есть возможно ли уравнять практику коммунистической идеологии с практикой, скажем, христианской церкви, которая не всегда буквально следует проповеди Христа, но является идеологическим аппаратом? Таким образом можно было бы сохранить свою апостольскую миссию при идеальном коммунизме — только отделить себя от конкретной чиновной власти. Самопровозглашенному апостолу требовалось уточнить, каких именно богов он является апостолом, есть ли несколько изводов коммунизма — или коммунизм весь такой, однородный. Так появилась поэма про Ленина, в которой Маяковский старается растождествить образ вождя революции с конкретной практикой революционного государства. Поэма получилась плохая — и задача решена не была. Мешала решению и общая принятая им модель бытия: единая субстанция любви не дробилась на части, нельзя было разделить служение революции — и служение идеологии. Если общая посылка верна — то противоречия быть не должно. А оно было.

И тогда Маяковский совершил отчаянное, последнее усилие: он захотел представить революцию и свое опьянение насилием и государственным строительством — как фрагмент большой религиозной мистерии, мистерии, вдохновленной Любовью. Именно так, с большой буквы, поскольку речь идет не о человеческом чувстве — а о надчеловеческом, вселенском материале для строительства. Иначе говоря, он совершил усилие, обратное своему юношескому, — некогда он любовь превратил в революцию, а теперь вот попытался революцию, реальную, с матросами и чекистом Аграновым, с концертами в клубах и поездками в Берлин, с бюрократами и волокитчиками, вот эту революцию конвертировать обратно — в любовь. Только уже

требовалась большая Любовь, «пограндиознее онегинской».

Любовь, которая воспринималась им как единая энергетическая субстанция, была персонифицирована не в идеальной Беатриче, а в земной непорядочной, сластолюбивой женщине — но неважно, неважно! «Очень / много / разных мерзавцев / ходят / по нашей земле / и вокруг» и мы их «всех, конешно, скрутим»[151] — но это ведь не донос в ГПУ, это мечта о вселенской гармонии, о Телемском аббатстве[152]. Не с того конца, так с этого — но войдем в единое тело Любви, и она окажется столь же милосердной, как и христианская, никуда не денется. В конце концов верилось: вся эта дрянь уйдет, все подытожится правильно, баланс восстановится, дебет с кредитом сойдутся.

А — не сходились. Революция, которую он любил как женщину, поскольку в общем веществе любви не отличал частное от общественного, — достигла зрелых лет. И он увидел, что любви нет — во всяком случае, нет любви той, христианско-коммунистической, общей, честной, чистой. Именно об этом его надрывная поэма «Про это». Поэму принято аттестовать трагической. Надрыв и пафос стихов упрямо вопиют о трагедии — но как-то не вполне ясно, в чем именно состоит трагедия. В этой поэме Маяковский говорит не столько о социальных вещах, не столько о конкретной беде, не о гнете буржуев или судь бе пролетариата, не о страдающих лошадях или униженных проститутках — он говорит о вещах онтологических, присущих бытию вообще. Его оскорбляет онтология — само устройство вещей. Он говорит о всемирной трагедии: мир устроен так, что всеобщей Любви не получается. Устройство вещей таково, что между алкаемой поэтом огромной мировой любовью и ее воплощением в земной жизни — между идеалом и реальностью — находится много мелких страстишек, «любовишек», «обыденщины» и «обывательщины». Именно наличие этого мелкого быта, не готового превратиться в великую мистерию, и есть самая страшная трагедия (по Маяковскому). Именно эта «обывательщина» опутала революцию, именно эта «обыденщина» унизила экстраординарное чувство вселенской любви, которое Маяковский готов был предложить миру. Вопрос, который сформулирован творчеством революционного поэта Маяковского, довольно прост: может ли существовать великое вселенское чувство любви без конкретного земного чувства любви? Человек Владимир Маяковский конкретной любви не знал и, возможно, был на длительные патриархальные отношения не способен. Он подозревал, что явленные ему ипостаси страсти — в лице нечистоплотной дамы Брик или вертлявой парижской барышни —

потому оказались несостоятельны, что были недостаточно всеобщи. Вот если бы в мировом масштабе! Вот если бы чувство, которое испытывали Яковлева, Брик или Полонская[153], было не размером с двуспальную кровать — а всеобъемлющим? Но как отделить человека — от обывателя? Какой тест применить, чтобы обычное чувство двух людей друг к другу квалифицировать как высокую любовь, а не как «обыденщину»? Совместимо ли это с их вселенским любовным долгом? Маяковский ответа не знал — а то, что декларировал в поэме «Про это», звучит безнадежно. Поэма горестная, хотя никакой трагедии не происходит — нет субъекта, переживающего трагедию. А фантом страдать не может. Сама по себе великая надмирная любовь, очевидно, не обладает способностью переживать трагедию — а больше и страдать некому и сострадать некому. Это грустное противоречие — в любви к человечеству и в упреках к отдельным недостойным людям, из которых человечество состоит, — оказалось роковым для поэта Маяковского.

«Чтоб вся / на первый крик: / — Товарищ! — / оборачивалась земля»[154] — эта великая строка звучит отчаянно горько: товарищами должны быть люди, а не планеты. Ему было привычнее с солнцем, а с людьми как-то не задалось. «Чтоб мог / в родне / отныне / стать / отец / по крайней мере миром, / землей по крайней мере — мать».[155] Звучит величественно и рисует перспективы не отягощенного бытом бытия — и, переживая это пророчество, хочется земной прах отрясти с ног во имя грандиозных мистерий. Но все-таки отец должен быть отцом, мать — матерью, эта житейская роль и без того безмерно сложна, чтобы подменять ее планетарными задачами. А — подменив — не приходится сетовать, что отношения в семье не сложились.

Поэзия была принесена в жертву чему-то более высокому, нежели поэзия, а именно конкретным делам, долгу перед страждущими. Но оказалось, что этот долг невыполним, а страждущие недостаточно сознательны. Именно это состояние он выразил в последних своих строчках «любовная лодка разбилась о быт»[156]. Надо лишь понимать слова «любовь» и «быт» так, как понимал их Маяковский.

Это противоречие Маяковский разрешить не мог — и он покончил с собой.

14

Иные считают, что он оборвал речь на полуслове — мог бы выступить против обманувшей его революции (читай: преданной

любви). Считается, что он попытался — написал две сатирические пьесы, объявил о намерении написать поэму «Плохо». Однако ничего по-настоящему сильного, что было бы направлено против революции, он написать не мог, у него бы не получилось. Не только потому, что невозможно предать своего бога, но и потому еще, что отказаться от революции — значило отказаться от воплощения пророчества, вернуться к абстрактным декларациям, развоплотиться. В поздней пьесе «Баня» появился еще один автопортрет, самый жалобный из всех, — изобретатель машины времени Чудаков. Окруженный бюрократами и волокитчиками, всякой житейской дрянью, изобретатель тем не менее исхитряется убежать от них в будущее, в подлинный коммунизм, в непонятное справедливое общество, где живут «фосфорические женщины». Образ будущего в пьесе неубедителен, изобретатель — нелеп, правдиво получилась только дрянь.

Важная деталь пьесы: партийный бонза Победоносиков, расставаясь со своей женой (он бросает ее, чистую), протягивает жене браунинг и объясняет, как из револьвера застрелиться. Не требуется особой прозорливости, чтобы увидеть в этой сцене рифму к судьбе Маяковского, расторгающего брак с революцией. Жизни без революции быть не могло — и с революцией жизни тоже не было.

Без революции — нет творчества, нет созидания, без революции дышать нечем. Отказавшись от реальной революции, надо было снова вернуться к необязательным декламациям — «желаю, чтобы все!».

Тот, кто раз попробовал творить чудеса, — пустой декламацией заниматься не станет. У кого чудеса получались — тот уже без чудес не захочет. Маяковский написал последнюю поэму «Во весь голос», рассказал про то, зачем он с собой так поступил, — и застрелился.

Мемуаристы и историки перечисляют причины самоубийства — очевидные и неочевидные. Отрицать хоть одну из них — невозможно, да и ненужно. Существует романтическая теория, повествующая о том, что поэт был еще ого-го как жизнеспособен и его, опасного в своей поздней прозорливости, убили чекисты. Мол, чекисты знали, что поэт задумал поэму «Плохо», — и убили его, чтобы заткнуть рот правдолюбцу и бунтарю. Мало, что ли, народу они убили — вот и Горького конфетами отравили, и Кирова грохнули. С одной стороны, эта теория нелепа. Убивать того, кто сам идет к концу, кто органически не способен революции навредить (даже если революция уже и не революция), — нет никакой надобности. Поэт — как бы он ни сомневался, ни проклинал себя, ни костерил мещан — реально

помешать никому не мог, разве что сам себе. Другое дело — то, что произошло с Маяковским, может быть квалифицировано как «доведение до самоубийства» — есть такая статья в Уголовном кодексе. Были все эти записки: «Маяковский, когда вы застрелитесь?» (как он остроумно отвечал на записки! Надо бы ему сказать: «Через два месяца, в октябре»), был браунинг, подаренный Аграновым (вот где револьвер Победоносикова обнаружился), была травля — все это было. Однако — не того масштаба был Владимир Владимирович Маяковский, чтобы кто-то и до чего-то его довел. Маяковский всей своей работой и масштабом доказал, что решения о собственной судьбе он принимает сам.

Причины для самоубийства у него были, хватало причин.

Первая, разумеется, это любовная история — в ее грандиозности и мелкости одновременно. Во вселенских претензиях и мещанском воплощении. Представлять, как этот огромный мужчина становится на колени то перед одной, то перед другой барышней (Яковлева, Полонская), — унизительно. Но было именно так. Написал, что надо ревновать к Копернику, «его, / а не мужа Марьи Иванны, / считая / своим / соперником»[157] — а ревновал к виконту де Плесси и актеру Яншину, мужьям своих пассий. Его, гения, доводили до слез старлетки. Его буквально тошнило любовью, он выблевывал из себя это чувство — отдавая сокровенные признания кому попало и как попало.

И еще, как говорится, наступил творческий кризис. Пустое слово — кризис. Когда умираешь от удушья, когда вывернуто и выкрикнуто уже все, что можно, когда взят невероятный разбег и бег привел в тупик — тут не кризис наступает, что-то иное. И приходит смотреть на умирающего здравый наблюдатель, фиксирует угасание жизненной деятельности, и говорит этот критический болван, глядя на корчи: «Наступил кризис». Не было у него никакого кризиса — была агония. Агония, извините, красивой не бывает. Он писал строчки — как заклинания, как заговоры против подступающего небытия. «Я знаю силу слов, я знаю слов набат»[158]. О чем эти строчки? А вообще ни о чем — только о его силе, о силище, которая уходит бесполезно, уходит в песок.

«В такие вот часы встаешь и говоришь / векам, истории и мирозданию»[159]. О чем говоришь-то? Уже, понятно, не о революции — о той, трижды проклятой и четырежды прославленной, он уже все сказал. Видимо, что-то еще надо было сказать мирозданию, что-то самое главное — о том, каким

должен быть настоящий мужчина, как надлежит встретить смерть. И он написал «Во весь голос» — тяжелую, монотонную, неартистичную, но величайшую поэму. И это — в корчах, умирая, заговаривая боль. И рядом с прощальной, искренней поэмой «Во весь голос», в те же последние годы написал «героическую меломиму» «Москва горит»[160] — плоскую, ходульную. Поразительно, что эти вещи написаны одновременно, а тут еще и задуманная поэма «Плохо», и записка к «товарищу правительству»[161]. И все это вместе соединяется в такой надрывный, некрасивый, неартистичный вой. Кричит большой, очень большой человек, кричит от боли и отчаяния. Единственное, что осталось, — это сказать надрывное «прощайте». Впрочем, и это «прощайте» толком никто не услышал — некому уже было слушать. Вообще, поэты умирают тогда, когда написали все, что могли написать, — это грустный закон поэзии. Верен он и в данном случае.

Но ему еще и помогли вовремя убраться. Наверное, до настоящей травли не дошло — не успели, он вывернулся, застрелился. Успели закрыть выезд за границу, поставить под цензуру (его!), раскритиковать пьесу, запретить постановку, снять фотографию из «Известий», покуражиться в литературных салонах. Поэт не привык к ударам — он был прижизненно признан великим, он был так вознесен судьбой, что оказался не готов к элементарным тычкам и оплеухам. В молодости критики не было никакой: когда поэту двадцать и он фрондер — упиваться руганью критиков только нормально. А вот когда его взрослого стали бранить — он оказался к брани не готов. Вроде бы, что ему мнение салона, что ему мнение чиновников. Подумаешь, фининспектор о литературе высказывается, подумаешь, Ермилов или Костров[162] свое чиновное мнение имеют. Плюнуть, да растереть — уж не Маяковского этому учить. Но высокому — больнее падать; маленький человечек шлепнулся, отряхнулся — да и дальше пошел. А высокий упадет — так насмерть расшибется. Наступило оглушительное одиночество, такое, какого он в романтической юности и предвидеть-то не мог. Травля была, глумливое хихиканье коллег по цеху было, и уйти от этого глумления оказалось решительно некуда. В чистую поэзию? Писать про свое одиночество? Но он не умел про себя — вернее, умел, когда был романтиком. Потом умел про такого себя, который со всеми вместе. Он свой членский билет чистого поэта публично сдал двадцать лет назад, обратно в цех его не пустят никогда. Да он и сам обратно не просился. И оказался нигде — в вакууме, в пустоте: для партийных — чужой, для интеллигентов — еще более чужой. Особенность данной травли

состояла в том, что она не прекратилась ни через год, ни через двадцать лет, ни через пятьдесят. И до сих пор вольнолюбивый х-ленеджер от поэзии считает нужным отметиться — пнуть гиганта. А в самом деле, чего это он? Все поэты как поэты, а этот, видите ли, революцию любил! Ну, мы ему пропишем! Ах, он за равенство! Ну, мы его на место поставим! Вот когда он заплатил за высокомерие юности, за то, что не умел прятать любви. Только ленивый не цитировал, презрительно скривясь, его строки про «товарищ маузер». Только ленивый не говорил, что гуманизм не позволяет принять вирши Маяковского, — ну как можно вот этакое написать, да еще и такое, и так далее, тех же щей, да пожиже влей: много обнаружилось у нас в стране мальчиков-гуманистов, готовых гвоздить Маяковского с позиций правды и добра. И бойкие пустые мальчики стали плевать в него, с надменным видом, со злой иронией, по праву победителей. Ах, ты про Ленина писал — ну, получай! Только ленивый не тыкал ему в нос порочную Лилю Брик (Хину Члек, по едкой редакции остряков-ильфов)[163], да разве только ее! Поводов покуражиться — предостаточно. Сколько маленьких людей выступило с разоблачениями большого человека! И впрямь — чего это он? Ну, куда попер? К нему, к великану, подходили шкодливые поэтические хомяки, мерили великана своим аршином и констатировали: к поэзии великан не пригоден.

И кривятся прогрессивные юноши на смешные потуги великана. Они, вкусившие благ цивилизации и капитализма, отчетливо видят неправоту пролетарского поэта. Они, ежедневно жмущие руку взяточникам, целующиеся с проститутками, кланяющиеся ворам, — они видят, до чего не прав был Маяковский с его верой в пролетариат. Это же надо так лопухнуться! И указывают умудренные хомяки на нелепость социальных проектов. И «счастье / сластью / огромных ягод / дозреет / на красных / октябрьских цветах»[164]! Ха-ха-ха! «Чтоб вся / на первый крик: / — Товарищ! — / оборачивалась земля». Ха-ха-ха! «Я / себя / под Лениным чищу, / чтобы плыть/ в революцию дальше»[165]! Ха-ха-ха! Уморил! Дурак! Под Лениным чистит! Ха-ха-ха!

Никого так долго не убивали, как Маяковского. Самоубийство — только первый акт убийства, потом его уже убивали постоянно, снова и снова, сладострастно, с интеллектуальным удовольствием, мстя за испытанные от великана унижения. Ведь до чего неприятно быть маленьким, особенно когда тебе об этом сообщают. Значит, я виноват, что я мещанин? А между прочим, быть мещанином прогрессивно! Вот тебе, еще и еще! Нет твоей революции и тебя нет! Революция действительно просто-напросто

кончилась — весьма скоро после того, как началась. Ее можно объявить якобы небывшей — с хомяками спорить нелегко. И тот, кто назвал себя «поэтом революции», закономерно завершил свой путь вместе с ней. «Помните вы, / хулиган и погромщик, / помните, / бежавшие в парижские кабаре, — / вас, / если надо, / покроет погромше / стальной оратор, / дремлющий в кобуре»[166], — некогда грозился Маяковский. И как же смешно сегодняшним хомякам слушать его угрозы. Подумаешь, напугал! А вышло-то все иначе! Парижские кабаре давно поглотили отсталую Москву, затопили ее похлеще разлива Невы или революционного потопа. Хулиганы и погромщики уже давно носят шелковые костюмы от Версаче и играют на бирже, Присыпкин заседает в Думе, Победоносиков рулит нефтянкой, Розалия Павловна открыла бутик, а Олег Баян[167] стал дистрибьютором современного искусства. Если товарищ маузер и собирался им что-то сказать, то явно упустил момент — и сказал только самому Маяковскому: пора, брат, кончилось твое время.

Уже и пролетариата-то нет никакого, не стал он движущей силой истории, размылился пролетариат в менеджеров среднего звена и чиновников по пиару. Какое там равенство — научно доказано, что равенство прав не означает равенства возможностей, демократия — это вам не пряники кушать. И чекистов прежних уже нет. Если когда-то чекисты и пугали интеллигенцию, и пеняли интеллигенты Маяковскому за дружбу с Аграновым — так ведь с тех пор чекисты стали самой прогрессивной общественной стратой[168], сделались воплощением прогресса и цивилизации. Какой там Агранов! Нынче те, кто кривился на мезальянс Маяковского, уже привыкли к тому, что без Аграновых и солнце не взойдет над нашей капиталистической Родиной. Утерлись и улыбаются, свободолюбивые демократы. И революции больше нет. Если и была она когда-то, то очень коротко: с 1917-го по 1924-й, и послужил ей поэт недолго. Потом еще пяток лет подергался в истерике — да и застрелился. Тот, кто отождествил себя с неким явлением, закономерно должен был вместе с этим явлением и исчезнуть. Революции нет — ее поэта нет тоже. История печальная, но понятная.

Верно и про любовь, и про ЧК, и про травлю. Верны все причины вместе. Последние дни были страшными — очевидцы описывают истерическое, отчаянное поведение поэта. Он бился в Москве, как большая птица, случайно залетевшая в тесную комнату. Как правило, такие птицы гибнут — погиб и он.

В сущности, самоубийство было последнее средством —

только так можно было соединить несоединимое. Требовалось доказать, что любовь рее же существует, что она не разменяна на нужды и расчеты, она властна и сильна, она сильнее бренной жизни. Это был очередной шаг в его обдуманной биографии, шаг логичный. Оказалось недостаточным принести в жертву любви поэзию, потребовалось принести в жертву еще и самого себя. Требовалось спрямить биографию. Требовалось отстоять собственное творчество, расплатиться по всем счетам. «За всех расплачусь, / за всех расплачусь» — он это давно обещал, и вот как получилось обещание сдержать. Так только он и мог одержать победу над обстоятельствами — смертью.

Точно так же поступил его предшественник, Лев Толстой. Уход Толстого из дома — сродни самоубийству Маяковского. Просто старик ушел тихо, а молодой — хлопнул дверью. Ушел — и осталась Россия без своего поэта. Такого поэта у нее больше не будет.

Герман Садулаев
СЛОВОМ ПО СЕРДЦУ
Сергей Александрович Есенин (1895–1925)

В 1987 году я учился в девятом классе. В средней школе № 8 села Шали, в Чечено-Ингушской АССР. Сейчас этот регион называется Чеченская республика. Ингушетия от Чечни отделилась. Или наоборот. Это случилось, когда Россия отделялась от СССР. Или наоборот. А в 1987 году была еще такая страна — СССР. В ней не только Чечня и Ингушетия, но и Эстония с Узбекистаном были, все вместе. Ну, об этом вы прочитаете в учебнике по истории. А тут я рассказываю про литературу. И конкретно — про Сергея Есенина. Вот, значит, Есенин.

Год на дворе стоял 1987-й, я учился в девятом классе, в нашей школе был концерт самодеятельности, посвященный, кажется, Дню учителя. По случаю светлого праздника всех учащихся с 4-го по 10-й класс (10-й класс тогда был выпускным, мы учились всего десять лет) согнали в актовый зал. И в актовом зале была праздничная программа. То есть какие-то речи, и формальные поздравления, и букеты цветов, и приличествующие случаю песенки.

Минут через сорок все закончилось. Но публика чувствовала некоторое неудовлетворение и не собиралась расходиться. Публике было несколько обидно, что она вытерпела всю официальную часть и не получила за это никакого вознаграждения. Ни тебе КВН, ни дискотеки.

И с задних рядов прозвучало пожелание: пусть Герман стихи почитает. И тут же десятки голосов подхватили идею: да, пусть Герман выступит! Вроде как хоть что-то лучше, чем совсем ничего.

Надо сказать, что в масштабах школы и даже района я был звездой. И особенно славился проникновенным и артистичным чтением стихотворений. Я, например, любил читать Маяковского, про «достаю из широких штанин», при этом растопыривал пальцы, вставал в позу и завораживал низким тембром. А когда я читал про Валентину, которая умерла от скарлатины, то учительница русского языка и литературы плакала, так ей становилось жалко бедную девочку. Мне и самому жалко, до сих пор.

В общем, меня вызвали на сцену. Завуч, которая организовывала мероприятие, была несколько растеряна: мы не планировали… но, если вы так хотите… Герман, помнишь, что-

нибудь наизусть?

Я, конечно, помнил.

Честное слово, у меня не было никакого злого умысла. Я не хотел ни шокировать учителей, ни эпатировать публику. Я просто начал читать стихотворение, которое первым пришло на ум.

Пой же, пой. На проклятой гитаре
Пальцы пляшут твои вполукруг.
Захлебнуться бы в этом угаре,
Мой последний, единственный друг.
Не гляди на ее запястья
И с плечей ее льющийся шелк.
Я искал в этой женщине счастья,
А нечаянно гибель нашел.

Первой побледнела учительница русского языка и литературы. Она узнала стихотворение и с ужасом поняла, что будет дальше…

Я не знал, что любовь — зараза,
Я не знал, что любовь — чума.
Подошла и прищуренным глазом
Хулигана свела с ума.

Все остальные были спокойны и внимательно слушали. Вроде бы нормальное стихотворение, про любовь.

Пой, мой друг.
Напевай мне снова
Нашу прежнюю буйную рань.
Пусть целует она другова,
Молодая красивая дрянь.

Или… что-то не то?..

Ах, постой. Я ее не ругаю.
Ах, постой. Я ее не кляну.
Дай тебе про себя я сыграю
Под басовую эту струну.
Льется дней моих розовый купол.
В сердце снов золотых сума.
Много девушек я перещупал,

Много женщин в углах прижимал.

Оцепенение и ужас в глазах.

Да! есть горькая правда земли,
Подсмотрел я ребяческим оком:
Лижут в очередь кобели
Истекающую суку соком.

Завуч вскочила со своего места, директриса схватилась за сердце.

Так чего ж мне ее ревновать.
Так чего ж мне болеть такому.
Наша жизнь — простыня да кровать.
Наша жизнь — поцелуй да в омут.

К сцене уже пробирался крепкий учитель физкультуры, но я успел дочитать до конца.

Пой же, пой! В роковом размахе
Этих рук роковая беда.
Только знаешь, пошли их на хер…
Не умру я, мой друг, никогда.

Зал минуту молчал. Потом взорвался овацией. Школьники и школьницы встали и аплодировали стоя.

А физрук стаскивал меня со сцены, завуч проклинала, директриса грозила страшными карами, классная руководительница закидывалась валидолом, учительница русского языка и литературы снова плакала, как после стихотворения про скарлатину, и говорила, что я ее предал, а она меня так любила, так верила мне…

Я немного растерялся — что мне было делать с любовью сорокалетней учительницы? И искренне не понимал: что я сделал не так?

Ведь это стихотворение не я сочинил. Это Сергей Есенин. Из цикла «Москва кабацкая». Сергея Есенина мы проходим по школьной программе. Правда, другие произведения.

В коридоре ко мне подошла стайка девочек из параллельного класса, и самая красивая из них сделала предложение, от

которого было бы глупо отказываться.

Вот она, сила искусства! — подумал я. И решил стать поэтом. В крайнем случае, писателем.

А еще у нас дома на стенке висела досочка с портретом Сергея Есенина. Есенин в профиль, с трубкой был выжжен паяльником по дереву. В каждой четвертой советской семье стеночку украшал точно такой же есенинский портрет.

И нос у него был рязанский, картошкой. Как и у меня. За это я Есенина особенно сильно уважал. Стало быть, не только с точеным профилем можно стать великим поэтом! По той же самой причине я решил для себя, что не люблю «Битлз», а люблю «Роллинг Стоунз». Мик Джаггер — тот еще уродец. А стал рок-звездой! В четырнадцать лет вопросы внешности меня очень беспокоили.

Но дело было, конечно, не только в носе. Дело было в стихах. Стихи Есенина — главный его портрет, выжженный словом, по сердцу. В юности я влюбился в Марину Цветаеву — серьезно влюбился, как в девушку — только по стихам, ни разу не увидев ее фотографии. Стихи — вот фотографический снимок поэта, снимок его души.

Когда по телевизору стали показывать фильм про Сергея Есенина, где поэта играл Саша Белый из «Бригады» — я не смог досмотреть до конца даже одну серию. Я знаю, Саша Белый и Пушкина играл. Ну, пусть Пушкин. Но Есенин… он другой.

И во все это есенинское хулиганство я никогда не верил. Пьяница и дебошир — это было ненастоящее, маска, поза, игра. Настоящий Есенин всегда оставался чистым, светлым мальчиком, романтиком, влюбленным, печальным, чувствительным…

Короче, Есенин был для меня как бы эмо.

В эпоху Серебряного века в русской поэзии было много неформалов. Символисты были вроде готов. Футуристы, не сказать чтобы панки, скорее фрики. Народные примитивисты косили под хиппи. А вот акмеисты — те были серьезные, вообще не тусовались.

Скажешь, эмо тогда еще не было, когда я в школе учился?

Не было. И когда Есенин жил — тем более не было. Так и остался Сергей Есенин один, особняком. Пробовали его вписать к себе имажинисты — не получилось. Потому что Есенин был не имажинист, а эмо, только тогда и слова такого никто не знал.

Ну и Маяковский. Владимир Маяковский — это другой был поэт, современник Сергея Есенина. И, мне кажется, тайный брат. Они постоянно ругались. Возможно, даже дрались пару раз. Но

сильно друг друга любили. Сами того не зная.

И Маяковский, похоже, больше был зависим от Есенина, чем наоборот. Потому что Есенин стихов про Маяковского почти не писал. Я нашел упоминание о Маяковском только в одном стихотворении Сергея Есенина, «На Кавказе».

Мне мил стихов российский жар.
Есть Маяковский, есть и кроме,
Но он, их главный штабс-маляр,
Поет о пробках в Моссельпроме.

Вот так, мимоходом, «есть и кроме». В этом же стихотворении Есенин приложил и Николая Клюева, своего бывшего товарища и благодетеля:

И Клюев, ладожский дьячок,
Его стихи как телогрейка,
Но я их вслух вчера прочел,
И в клетке сдохла канарейка.

Ах, нет! Вспомнил! Еще есть упоминание в прозе: «Мать честная! До чего бездарны поэмы Маяковского об Америке».

Но Маяковский все равно писал о Есенине больше: навскидку вспоминаются два стихотворения. «Тамара и

Демон», 1924 год: «Шумит, / как Есенин в участке». Это про реку Терек.

И в 1926 году, «Сергею Есенину». После смерти.

Вы ушли,
как говорится,
в мир иной.
Пустота…
Летите,
в звезды врезываясь.
Ни тебе аванса,
ни пивной.
Трезвость…

Такой вот черный юмор.

Сразу после смерти Есенина по России прокатилась волна самоубийств. Маяковский в стихотворении укоряет подражателей, рекомендуя им вместо этого увеличивать

изготовленье чернил. Так как поэту при наличии чернил не нужно вскрывать вены.

Всего через четыре с небольшим года Маяковский сам пустит себе пулю в сердце. Хотя производство чернил к тому времени в Советской России было налажено.

В ночь с 27 на 28 декабря в городе Санкт-Петербурге, на тот момент Ленинграде, в номере гостиницы «Англетер», русский поэт Сергей Есенин свел окончательный баланс собственной жизни. Он вскрыл себе вены. И, не дождавшись, пока вытечет кровь, повесился.

Такова официальная версия.

Очень нетерпеливый самоубийца. Странно еще, что не выстрелил себе в голову, не дождавшись, пока петля намертво сдавит шею.

Трудно представить себе человека, который с открытыми венами, откуда хлещет кровь, мастерит петлю и приспосабливает веревку на крюк. Скорее думается, что ему помогли.

Главным доказательством версии о самоубийстве является собственноручно Есениным записанное прощальное стихотворение:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.
До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

С этим стихотворением вообще непонятная история. Есенин вроде бы написал его своему ленинградскому другу — поэту Вольфу Эрлиху. Что уже странно. Не такой уж был ему близкий друг этот Эрлих, чтобы посвящать ему предсмертные строки. Было бы еще понятно, если бы Есенин адресовал их Анатолию Мариенгофу, с которым поэта долгое время связывали близкие отношения. Есть мнение, что стихи эти посвящены его первой жене. Лев Троцкий вообще считал, что они обращены к неизвестному потомку. А еще предполагают, что адресат эти строчек — кто-то из недавно погибших друзей Есенина, например Алексей Ганин, расстрелянный в марте 1925 года. Тогда многое становится понятным. Но к самоубийству стихотворение оказывается не имеющим никакого отношения.

Может, Есенин не сам его написал. Помогли и в этом. По

документам следствия экспертиза подтвердила, что стихи написаны рукой Есенина и его кровью — для этого он и вскрывал вены, выходит. Я копии рукописи в Интернете не нашел. Нашел только копию доверенности, которую Есенин выдал Эрлиху, чтобы тот получил за него деньги. На мой неискушенный взгляд, ничего такого особенно есенинского в этих строчках нет. То есть, с точки зрения художественной, мог, конечно, такие стихи и Есенин сочинить, но мог и кто другой, с десяток живших тогда поэтов могли сочинить похожие строчки.

Это же не «Отговорила роща золотая…»:

Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком.
Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник —
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым прудом.

Так только сам Сергей Есенин мог написать.

Поэт Вольф Эрлих, получив бумажку со стихотворением, читать ее не стал. А сунул в карман. Якобы Есенин сам попросил: прочтешь, мол, позже. Время есть. А Эрлих забыл. И прочел только после того, как узнал о смерти Есенина.

Странный такой друг и странный поэт. Если бы мне Есенин сунул листок со своим стихом, посвященным мне — мне! — то я, как бы меня ни уговаривали повременить, оказавшись за дверью, сразу бы листок развернул. Интересно же!

Конечно, и в стихах, которые достоверно написал сам Сергей Есенин, часто можно встретить строчки мрачные, пророчествующие о гибели. Одно очень раннее и не вполне зрелое стихотворение даже называется «Исповедь самоубийцы»:

Безумный мир, кошмарный сон,
А жизнь есть песня похорон.
И вот я кончил жизнь мою,
Последний гимн себе пою.

Несколько позднее написано красивейшее стихотворение, в котором уже проявилась вся мощь есенинского таланта и есть такие печальные строки:

Устал я жить в родном краю
В тоске по гречневым просторам.
Покину хижину мою,
Уйду бродягою и вором.

Пойду по белым кудрям дня
Искать убогое жилище.
И друг любимый на меня
Наточит нож за голенище.

Весной и солнцем на лугу
Обвита желтая дорога,
И та, чье имя берегу,
Меня прогонит от порога.

И вновь вернуся в отчий дом,
Чужою радостью утешусь,
В зеленый вечер под окном
На рукаве своем повешусь…

Но нельзя строить доказательства самоубийства писателя или поэта на основании его собственных пророчеств. Потому что у каждого серьезного писателя и поэта найдется уйма строчек про смерть и гибель, иногда даже про свою собственную. Просто потому, что тема смерти серьезному писателю или поэту никогда не дает покоя. Но далеко не все писатели и поэты при этом стреляются или вешаются. Многие дожили до преклонных лет и умерли от естественных причин, а некоторые и поныне здравствуют, дай им Бог долгих лет жизни.

Здесь положено сказать, что мы никогда не узнаем наверняка, сам ли Есенин свел счеты с жизнью или был убит, и что это не так важно уже, так как главное, что жизнь его закончилась трагедией, поскольку талант не выдержал столкновения с грубой действительностью.

Но я так не скажу. Потому что я так не думаю. Я думаю, это все же важно — понять, самостоятельно ли Есенин решил покончить с собой или его убили.

Что же мы сразу про смерть? Это все из-за готов, их влияние. Давайте лучше с самого начала, с рождения.

Сергей Александрович Есенин родился 3 октября (21

сентября) 1895 года в селе Константинове Рязанской губернии. Сейчас это называется область. А глава области все равно — губернатор. Непонятно. А тогда было все понятно: губерния, а в ней начальником губернатор.

Есенин к губернатору и близко не подходил. Родители его были из крестьян, но отец выбился в приказчики к купцу. То есть, если по-современному, в менеджеры… И, как менеджер, уезжал на заработки в большой город. Потому маленького Сережу отдали на воспитание деду по матери. Дед в менеджеры не пошел, в город не уехал, а остался крестьянином, но хозяином был крепким. По-нашему, был успешный фермер.

Раннее детство Есенина прошло в деревне. Он был мальчик бойкий, драчливый, но, одновременно, влюбчивый и с тонкой душевной организацией. Очень рано начал писать стихи. Дед этого занятия не одобрил — толку с него мало. Но и не порицал. И даже присоветовал темы. Сам Есенин, во всяком случае, именно так об этом рассказывал в стихах:

Тогда впервые
С рифмой я схлестнулся.
От сонма чувств
Вскружилась голова.
И я сказал:
Коль этот зуд проснулся,
Всю душу выплещу в слова.

Года далекие,
Теперь вы как в тумане.
И помню, дед мне
С грустью говорил:
«Пустое дело…
Ну, а если тянет —
Пиши про рожь,
Но больше про кобыл».

Родители заботились об образовании Сережи и отдали его в земское училище, каковое он окончил в 1909 году с похвальным листом. После училища — в церковно-учительскую школу. Есенины хотели, чтобы их сын стал сельским учителем. Они считали это почетным занятием.

И то сказать — лучше с учебником и линейкой ходить, чем крутить быкам хвосты и выгребать навоз.

Но сам Сергей Есенин так не считал. То есть выгребать навоз

он не хотел, но и карьера сельского учителя его не привлекала. Такая судьба казалась ему скучной. Он чувствовал в себе силы, призвание к чему-то большему, к чему-то по-настоящему великому!

К поэзии.

И в 1912 году Есенин отправляется искать счастья в Москву.

Это был первый побег Сергея Есенина. И бежал он от неудавшейся любви. В первый раз. Но не в последний, ох, не в последний!

Я сейчас объясню, про что я. Это моя собственная теория про жизнь Есенина. Поэтому вы ее можете всерьез не воспринимать. Но ради интереса почитайте.

Вообще, жизнь человека, особенно поэта, измеряется не в годах, а в женщинах. Которых он любил. На примере жизни Есенина это особенно хорошо видно. У него каждая новая женщина — следующий этап жизни и, порой, даже творчества. А когда не получалось, то он бежал. Даже и физически. А у него никогда не получалось. Поэтому он все время куда-то бежал.

Жила в Константинове дочь помещика, Лидия Кашина. Есенин в нее, судя по написанной позже поэме «Анна Снегина», влюбился и сделал ей предложение. Но она будущему знаменитому поэту отказала.

Когда-то у той вон калитки
Мне было шестнадцать лет,
И девушка в белой накидке
Сказала мне ласково «Нет!»
Далекие, милые были.
Тот образ во мне не угас…
Мы все в эти годы любили,
Но мало любили нас.

Потом, конечно, когда Есенин вернулся в Константинове уже звездой, Кашина была бы уже и очень рада прежнее предложение услышать. Но услышать ей пришлось бы вот что:

Да, мне нравилась девушка в белом,
Но теперь я люблю в голубом.

А тогда Есенин уехал. В Москву. Москва тогда не была столицей нашей родины. Столицей России о ту пору был город Санкт-Петербург.

Но и Москва была важным городом, большим и богатым.

Есенин помыкался немного, сменил пару неподходящих работ, а потом устроился помощником корректора в Сытинскую типографию. В этой же типографии он познакомился с Анной Романовной Изрядновой и с 1913 года стал жить с ней гражданским браком. То есть не венчался, а так. Почему? Бог весть. Слышали, есть песня у Бориса Гребенщикова: «Некоторые женятся, а некоторые — так!»

3 января (21 декабря) 1914 года у Анны и Сергея родился сын Юрий. Есенину было всего девятнадцать лет. Рановато, чтобы становиться отцом семейства. Есенин сам был несколько обескуражен. Но сына и жену любил. А вот любила ли его Анна? Да так, чтобы быть готовой пережить вместе все тяготы?

Сама Анна вспоминает, что Есенин был чересчур ревнив, требователен, не велел дружить с другими, даже с женщинами, так как «они нехорошие». Все свободное время он читал, деньги тратил на книги и журналы. Нисколько не думал, как обеспечить семью.

Вот в этом, кажется, и был их главный семейный конфликт.

Поэтическая карьера Есенина в Москве двигалась вяло. Его начали печатать в журналах. Но книжки издать не получалось.

В марте Есенин уехал в Петроград. Чтобы там попытать счастья. А жену и первого ребенка бросил. Увиделись они лишь перед самой смертью Есенина. По воспоминаниям Изрядновой, поэт «сказал, что пришел проститься»: «Смываюсь, уезжаю, чувствую себя плохо, наверное, умру». Наказал беречь сына.

Мне кажется, дело не в том, что Есенин был такой безответственный и легкомысленный. Нет. Скорее, Анна его довела. Подзуживала: вот, ты неудачник, толку с тебя никакого. И он уехал, снова бежал. На этот раз из Москвы в Петроград. Чтобы доказать всем (и ей), что из него выйдет толк, что он не какой-нибудь неудачник.

Некоторые биографы говорят, что Анна была единственной настоящей любовью Есенина и он никогда ее не забывал. Да только она сама не хотела быть с ним.

В Петрограде Есенин первым делом, чуть ли не с вокзала, направился к Александру Блоку, которого любил и считал главным поэтом России. Блок принял его сухо, как вспоминал сам Есенин, «с дворянской снисходительностью». Не узнал в нем будущего великого русского поэта. Зато рекомендовал его другому поэту, Сергею Городецкому. Городецкий, напротив, стихи Есенина принял восторженно и свел его с известным «деревенским» поэтом Николаем Клюевым.

Так оно и повелось. Всю жизнь Сергей Есенин тянулся к высокой русской поэзии, к Блоку, к изысканному Северянину. А

его толкали в объятия «крестьян» и «деревенщиков», которых он был выше и утонченнее.

В Петрограде, с помощью Городецкого и Клюева, Сергей Есенин стал приобретать известность. Его печатали в литературных журналах. А в 1916 году вышел первый поэтический сборник — «Радуница».

Есенин много выступал на поэтических вечерах, в паре с Клюевым. Клюев был знаком с Распутиным; видимо, с помощью этих связей Есенину устроили встречу даже с императрицей. Императрица, послушав Есенина, сказала, что стихи у него красивые, но грустные. А поэт ответил, что такова и Россия.

В то время шла война, Первая мировая. Есенина призвали на военную службу, но на фронт не отправили, а прикомандировали к Царскосельскому военному госпиталю в качестве санитара. Проходил ли Есенин службу и как, не вполне понятно. Здесь много недомолвок, противоречий. Многое сочинил сам Есенин, который мистифицировал свою судьбу, пытаясь придумать себе биографию, подходящую, по его мнению, для роли русского национального поэта. Похоже, что в действительности Есенин даже от службы в госпитале «откосил».

Весной 1917 года Есенин познакомился с Зинаидой Николаевной Райх. И снова, можно сказать, на работе. Зинаида Райх была секретарем в редакции газеты «Дело народа», а Есенин там печатался. 4 августа они обвенчались. Скоро у супругов родилась дочь Татьяна. Но брак был недолгим и несчастливым. В 1918 году Сергей и Зинаида расстались. 3 февраля 1920 года, много после того, как Есенин расстался с Райх, у нее родился сын Константин, который также считался сыном Есенина, поскольку был рожден в браке. Брак Есенина и Райх был расторгнут только в 1921 году.

Есенин очень любил дочь Татьяну, а вот сына не признал. Константин был черноволос, и Есенин при случайной встрече сказал: «Фу! Есенины черными не бывают!» Конечно, с генами и не такое случается. Но, наверное, у Есенина были и другие основания не верить, что Константин — его родной ребенок.

Райх потом устроила свою судьбу, выйдя замуж за Всеволода Мейерхольда. Знаменитый режиссер был более обеспечен, чем бродячий поэт Есенин. К тому же сделал Зинаиду главной актрисой своего театра.

Тогда, в 1918 году, Есенину надо снова бежать. Но куда?

В апреле 1918 года Сергей Есенин возвратился в Москву. Там он вступил в профессиональный Союз писателей и попытался наладить свою жизнь уже при новом общественном строе. В 1917 году в России произошли две революции. Февральская —

буржуазная, когда свергли царя. И Октябрьская, социалистическая, после которой к власти пришли большевики во главе с Лениным.

Есенин сначала принял революцию с восторгом. Но потом, видя, что она принесла его любимой деревне, стал понимать, что с советской властью ему не совсем по пути. Так он и будет метаться до конца своих дней, то прославляя власть Советов, то горько сетуя на крах прошлой жизни и мечты о счастье для народа.

В 1919 году Есенин с несколькими другими поэтами опубликовал манифест нового поэтического движения — имажинизма. И подружился с Анатолием Мариенгофом. Вместе с Мариенгофом они даже открывают свой бизнес — литературное кафе «Стойло Пегаса». И покупают комнату в коммунальной квартире — одну на двоих.

Вообще, Есенин так и прожил всю жизнь бездомным. И комната эта не помогла. Когда, позже, он вернулся из Америки, то обнаружил жилье занятым семьей Мариенгофа. И был вынужден собрать пожитки. Устраивать скандала и раздела он не стал.

В 1921 году в жизни Есенина появилась еще одна роковая женщина, Айседора Дункан. Дункан была звездой, знаменитой балериной, и приехала в страну Советов из симпатии к красным, чтобы учить их танцам.

В мае 1922 года брак Есенина и Дункан был официально зарегистрирован по советским законам. И молодожены сразу уехали за границу, в Европу и Америку. За границей, увидев воочию капиталистический «рай», Есенин заново влюбился в коммунизм и советскую власть и в 1923 году вернулся в Россию, где опубликовал свои очерки об Америке, «Железный Миргород».

В этих очерках Есенин показывает себя трезвым и рациональным мыслителем. Он критикует квасной патриотизм и нецивилизованность России. Но, восхищаясь индустриальной мощью Америки, тем не менее видит опасность чрезмерного технического прогресса, следствием которого может стать атрофия общей культуры и индивидуального интеллекта: «Сила железобетона, громада зданий стеснила мозг американца и сузила его зрение». В американцах, по его мнению, «владычество доллара съело… все стремления к каким-либо сложным вопросам».

Наблюдения и размышления Сергея Есенина во многом актуальны до сих пор.

В общем, от Дункан Есенин тоже бежал. Бежал от презрительного обращения к нему как к «мистеру Дункан». От

богемной жизни, пристрастившей его к постоянным гулянкам и пьянкам.

Он познакомился с актрисой Августой Миклашевской, которой посвятил стихи цикла «Любовь хулигана». В 1924 году звал ее с собой в Италию. Она отказалась. И Есенин никуда не поехал.

Галина Бениславская. Она любила поэта, заботилась о нем. А Есенин… он считал ее сестрой и другом.

Но не настолько сестрой и другом, чтобы вытерпеть, когда Галина, устав от двусмысленности своего положения, начала встречаться с другим мужчиной. Есенин тогда был в гневе и отчаянии. Женщина должна принадлежать ему, ему одному. Даже если сам он ее, как женщину, не любит.

…Галина Бениславская покончила с собой на могиле Есенина через год после его гибели…

В 1924 году в Ленинграде вышел сборник стихов Есенина «Москва кабацкая», ставший, пожалуй, самой скандальной поэтической книгой века.

А в 1925 году поэт, вновь пытаясь устроить свою личную жизнь, женился на Софье Андреевне Толстой, внучке великого писателя. При этом с Дункан он не был разведен, поэтому формально сделался двоеженцем.

И снова неудача.

И снова побег.

От Толстой Есенин бежал на юг, в Батум, где познакомился с Шаганэ Нерсесовной Тальян. Написал цикл стихов «Персидские мотивы».

Шаганэ ты моя, Шаганэ!
Потому, что я с севера, что ли,
Я готов рассказать тебе поле,
Про волнистую рожь при луне.
Шаганэ ты моя, Шаганэ.

Потом снова Москва. И Ленинград. 23 декабря вечерним поездом Есенин прибыл в Ленинград. Последний побег. Остановился в гостинице «Англетер». (В 1987 году она была полностью разобрана, а потом отстроена вновь с сохранением внешнего облика.) Встречался с друзьями. Говорил, что собирается развестись с Софьей Толстой, хочет переехать из Москвы, что ему обещано жилье в Ленинграде. (Это было бы его первое собственное жилье!).

А в ночь с 27 на 28 декабря 1925 года Есенин погиб. В номере пять. Его нашли с веревкой на шее. Лицо в синяках, руки в

порезах. 30 декабря тело Есенина перевезли в Москву для прощания и захоронения.

Все.

А теперь я поделюсь некоторыми своими соображениями. Относительно феминизма. В начале двадцатого века в России феминизм был очень модным течением, особенно в продвинутых кругах творческой молодежи. И понимался он тогда так: вот, женщина стала свободной, равной мужчинам — значит, должна сбросить оковы патриархального быта, семьи. Верность, целомудрие — все это буржуазные предрассудки. И женщины ударились в эксперименты с личной жизнью. Тут тебе и однополая любовь, и многомужество и вообще — свобода отношений, так сказать.

И революция первое время эти эксперименты поддерживала. Как направленные на слом старого быта. Это уже потом советская власть поняла, что основа любого государства, будь оно хоть трижды социалистическое, — крепкая семья. И стала семейные отношения защищать. Но Есенин до этого не дожил.

Есенин, как он ни старался принять богемный образ жизни, по натуре своей оставался крестьянским мужиком, для которого верность жены, целомудрие до свадьбы были естественны и необходимы. И он очень страдал, так как в его окружении это было не принято. Он пытался себя утешить:

Пускай ты выпита другим,
Но мне осталось, мне осталось
Твоих волос стеклянный дым
И глаз осенняя усталость…

Но его нутро сопротивлялось. До самого конца. Он очень сильно переживал оттого, что его жены и подруги не были ему верны. Об этом у Есенина много строчек в его стихах. Он даже свое пьянство этим оправдывает:

Магомет перехитрил в Коране,
Запрещая крепкие напитки.
Потому поэт не перестанет
Пить вино, когда идет на пытки.

И когда поэт идет к любимой,
А любимая с другим лежит на ложе,
Влагою живительной хранимый,

Он ей в сердце не запустит ножик.

Но, горя ревнивою отвагой,
Будет вслух насвистывать до дома:
«Ну и что ж! помру себе бродягой.
На земле и это нам знакомо».

Ох, чувствуется, что знакомо было это состояние Есенину! Наверняка ему приходилось напрямую сталкиваться с изменами, и он едва сдерживался, чтобы не отомстить, преступив закон и милосердие.

Вот и в другом стихотворении, в светлых строках из цикла «Персидские мотивы», сквозит та же затаенная обида:

Слишком много виделось измены…

Вовсе не был Есенин искателем приключений, донжуаном — он. болезненно переживал каждый разрыв в отношениях.

Я помню, любимая, помню,
Сиянье твоих волос…
Не радостно и не легко мне
Покинуть тебя привелось.

Не первый, не единственный — для Есенина это было психологической травмой. Он пытался избыть боль в стихах:

Кто я? Что я? Только лишь мечтатель,
Синь очей утративший во мгле,
И тебя любил я только кстати,
Заодно с другими на земле.

Пытался укрыться за скорлупой цинизма:

Молодая, с чувственным оскалом,
Я с тобой не нежен и не груб.
Расскажи мне, скольких ты ласкала?
Сколько рук ты помнишь? Сколько губ?
Знаю я — они прошли, как тени,
Не коснувшись твоего огня,
Многим ты садилась на колени,

А теперь сидишь вот у меня.

Есенин говорил друзьям, которые недоумевали относительно его союза с немолодой уже Айседорой Дункан: вы не понимаете, у нее была тысяча мужей, а я буду *последний.*

Не получилось стать первым и единственным, так он хотел стать хотя бы последним. Слабое утешение. В стихах он делает беспощадный вывод:

Любить лишь можно только раз.

И еще: «за свободу в чувствах есть расплата».

Может, поздно, может, слишком рано,
И о чем не думал много лет,
Походить я стал на Дон-Жуана,
Как заправский ветреный поэт.
Что случилось? Что со мною сталось?
Каждый день я у других колен.
Каждый день к себе теряю жалость,
Не смиряясь с горечью измен.

Я всегда хотел, чтоб сердце меньше
Билось в чувствах нежных и простых,
Что ж ищу в очах я этих женщин —
Легкодумных, лживых и пустых?
Удержи меня, мое презренье,
Я всегда отмечен был тобой.
На душе холодное кипенье
И сирени шелест голубой.

На душе — лимонный свет заката,
И все то же слышно сквозь туман, —
За свободу в чувствах есть расплата,
Принимай же вызов, Дон-Жуан!..

Между прочим, сейчас в самых развитых странах Запада набирает силу молодежное движение, в котором юноши и девушки сознательно отказываются от интимных отношений до брака. Сексуальная революция провалилась, она показала свою

полную несостоятельность. Верность, целомудрие, семейные ценности — это никакие не предрассудки, а условия, важные для счастья любого человека в любой стране.

Конечно, в трагедии Есенина, помимо неудач в личной жизни, были и другие, не менее важные измерения: его философские поиски, социальные устремления, сложные отношения с советской властью. Но про любовь гораздо интереснее.

Я как будто рассказывал про жизнь Есенина, но на самом деле — о том, как она запечатлена в его стихах. Стихи поэта — это тоже его жизнь, но и больше чем жизнь. И стихи Есенина — всегда о любви. Не обязательно к женщине. А еще, например, к родине.

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

Это одно из ранних стихотворений, оно написано в 1914 году. Другое, написанное в 1916 году, начинается так:

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

В этом стихотворении есть удивительно красивые строки:

В тихий час, когда заря на крыше,
Как котенок, моет лапкой рот,
Говор кроткий о тебе я слышу
Водяных поющих с ветром сот.

О ком пишет поэт? Кто ему «отоснилась»? Вроде бы это о любимой девушке. Но в то же время — о родине, любимой земле.

И в последний год своей жизни Есенин обращается к теме родины:

Спит ковыль. Равнина дорогая,
И свинцовой тяжести полынь.

Никакая родина другая
Не вольет мне в грудь мою теплынь.
Знать, у всех у нас такая участь.
И, пожалуй, всякого спроси —
Радуясь, свирепствуя и мучась,
Хорошо живется на Руси…

Есть еще одна тема, важная для Есенина, — это тема любви к матери. Ей посвящено одно из самых пронзительных стихотворений, «Письмо матери»:

Ты жива еще, моя старушка?
Жив и я. Привет тебе, привет!
Пусть струится над твоей избушкой
Тот вечерний несказанный свет.

Пишут мне, что ты, тая тревогу,
Загрустила шибко обо мне,
Что ты часто ходишь на дорогу
В старомодном ветхом шушуне.

И тебе в вечернем синем мраке
Часто видится одно и то ж:
Будто кто-то мне в кабацкой драке
Саданул под сердце финский нож.

Ничего, родная! Успокойся.
Это только тягостная бредь.
Не такой уж горький я пропойца,
Чтоб, тебя не видя, умереть…

Но самое любимое мною есенинское стихотворение про любовь — «Собаке Качалова». Я бы посоветовал каждому юноше выучить это стихотворение наизусть и прочитать при случае девушке своей мечты. Нет сердца, которое бы не растаяло от этих строк:

Лай, Джим, на счастье лапу мне,
Такую лапу не видал я сроду.
Давай с тобой полаем при луне

На тихую, бесшумную погоду.
Дай, Джим, на счастье лапу мне. (…)
Хозяин твой и мил и знаменит,
И у него гостей бывает в доме много,
И каждый, улыбаясь, норовит
Тебя по шерсти бархатной потрогать. (…)

Мой милый Джим, среди твоих гостей
Так много всяких и невсяких было.
Но та, что всех безмолвней и грустней,
Сюда случайно вдруг не заходила?
Она придет, даю тебе поруку.
И без меня, в ее уставясь взгляд,
Ты за меня лизни ей нежно руку
За все, в чем был и не был виноват.

Мария Степанова
Прожиточный максимум
Марина Ивановна Цветаева (1892–1941)

Шестнадцатого мая 1941 года (то есть, как знаем мы из *далека* своего дня и года, жить ей остается три с половиной месяца) Марина Цветаева пишет дочери в далекий северный лагерь: «У нас радио, слушаем все вечера, берёт далеко, и я иногда как дура рукоплещу — главным образом — высказываниям здравого смысла, это — большая редкость, и замечаю, что я сама — сплошной здравый смысл. Он и есть — ПОЭЗИЯ»[169].

К этому времени (и раньше того, ко времени возвращения в Россию из эмиграции) она уже написала свое *все — («Я свое написала.* Могла бы, конечно, еще, но свободно могу *не»*[170]*)* — за несколькими, погоды не делающими, исключениями. Как сказал перед смертью другой поэт, Михаил Кузмин, — «главное кончено, остались детали»[171].

Потому есть искушение считать этот фрагмент цветаевского письма чем-то вроде непреднамеренного завещания: финальной черты, подведенной в последнюю минуту под трудом и без того трудной жизни. Вряд ли стоит чересчур ему поддаваться: естественный для Цветаевой способ речи и мысли — восходящий пунктир молниеносных формул. Создаются они «по поводу», в качестве моментального ответа на внутренний или внешний запрос, и поэтому часто оказываются взаимоисключающими, опровергающими и отвергающими друг друга. Их лучше рассматривать с некоторой дистанции, в движении, фиксируя точки схождений и расхождений и замечая общий и неизменный центр тяжести, в отношении к которому все разнородные высказывания смещены. Кроме того, цветаевский способ письма подразумевает постоянные остановки и перезагрузки. Проведение бесчисленных финальных черт под самыми разными обстоятельствами своей и чужой жизни было для нее естественным горючим: средством разгона и переброски к новым текстам и обстоятельствам.

Скажем, когда в 1939-м, накануне отъезда в СССР, Цветаева переписывает в тетрадь стихи своего давнего литературного врага Георгия Адамовича[172], добавляя внизу «чужие стихи, но к(отор)ые могли быть моими»[173], этот жест поэтической солидарности не упраздняет ее фразу из письма трехгодичной давности («оказалось — не хлеб нужен, а пепельница с окурками:

не я — а Адамович и Сотр.»[174]). Чужое остается чужим, свое — своим; каждое утверждение оказывается итоговым: выбивающимся из исходной последовательности, утверждающим приоритет дюжины разнородных *небесных правд* перед лицом линейной *правды земной*[175]. Что следует считать последним приговором — полную ледяного (а то и кипящего) презрения статью о мандельштамовском «Шуме времени» (1928 года) или «Историю одного посвящения», воспоминания, написанные в 1931-м, окрашенные в тона сестринской или материнской нежности? Свидетельские показания Цветаевой могут пригодиться и обвинению, и защите; ее речь — каждая фраза в отдельности — что-то вроде висячего моста, спешно переброшенного от неподвижной точки-автора к меняющемуся предмету описания, и неизменно повисающего в воздухе. Каждая фраза — маленькая модель большой системы, малое завещание, всегда готовое стать большим. Письмо 1941 года — одно из многих.

И все-таки хочется поднести его формулировки поближе к глазам и посмотреть на просвет — в конце концов, что такое здравый смысл, о котором идет речь, если не то, от чего Цветаева всю жизнь отталкивалась: упорно презираемый ею голос *множества,* торжествующего большинства? Это словосочетание требует внимания — ни здоровье этой здравости, ни острие этого смысла, водимо, не должны совпадать с бытовым — *жвачным* — common sense[176], расхожей мудростью, предназначенной для общего употребления. Впрочем, в некотором смысле жизнь и смерть Марины Цветаевой оказались именно что *общими.* И в смысле скорого и окончательного превращения в литературный миф — один из главных для русского XX века. И в смысле более существенном: узловые точки цветаевской судьбы неизбежно оказывались типическими, эмблематическими, доводя до предельной, раскаленной ясности несовместимые с жизнью обстоятельства существования — эмигрантского, советского, литераторского, женского. То есть показательными («мой случай — показателен»[177]), и не только для XX века с его оптовыми смертями, но для, как ни преувеличенно это звучит, человеческого существования как такового.

Из точки смерти (как во сне — из точки пробуждения) человеческая жизнь отбрасывается к своему началу и обретает финальную, только теперь проявившуюся, осмысленность и четкость структуры. В случае Цветаевой структура — упрямый и разрушительный замысел судьбы — настолько очевидна, что запросто можно ничего, кроме нее, не увидеть. Первое, что мы узнаем («то, что в воздухе носится», как говорит в ее прозе мать о

Наполеоне[178]) — диада[179] стихи-самоубийство. Дело, казалось бы, обычное — драматические биографии всегда отбрасывают плоскую тень, делающую их пригодными для массового употребления (Пушкин — дуэль; Мандельштам — лагерная смерть; Бродский — ссылка — Нобелевская премия). Но в посмертной судьбе Цветаевой самоубийство далеко обгоняет стихи, а то и вытесняет. Об этом писал когда-то М. Л. Гаспаров: «Теперешние читатели сперва получают миф о Цветаевой, а потом уже как необязательное приложение ее стихи»[180].

Кажется, это так; и эта (многих раздражающая) особость цветаевского случая нуждается в истолковании.

По сути, мы получаем на руки два текста, дополняющих и комментирующих друг друга — более того, по отдельности не существующих: «творчество» (лирические книги, стихи, поэмы, пьесы, прозу) — и «жизнь», где написанное самой Цветаевой (огромный свод писем, черновиков, дневниковых записей) составляет едва ли треть. Другим голосам (свидетелей-современников) отводится почетная и неблагодарная миссия — они поневоле выступают кем-то вроде благоразумных собеседников библейского Иова[181]: сочувствующих или осуждающих, но неизменно представляющих в разговоре сторону *порядка* — не ими установленного положения вещей. Они — поверхность, за которую она не сумела зацепиться; естественный ход событий, для которого она была помехой. Строго говоря, они — это мы сами, *предполагающие жить* в заданных тем или иным веком обстоятельствах; и в силу родства этим *им* нельзя не посочувствовать, как нельзя не посочувствовать Пастернаку, говорившему о мертвой Цветаевой: «Тарелки вымыть не могла без достоевщины»[182].

Ее биография кажется общеизвестной; поэтому позволю себе говорить о ней *впроброс,* пунктиром, выделяя то, что кажется мне самым существенным: смысловые узлы, нерешенные (нерешаемые) задачи.

Эпиграфом к первой тетрадке «После России», своего последнего стихотворного сборника, изданного в 1928 году, когда лирический поток начал если не иссякать, то менять русло, Цветаева взяла фразу Тредиаковского, несколько переменив ее на свой лад: «От сего, что поэт есть творитель, не наследует, что он лживец; ложь есть слово против разума и совести, ко поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь *могла* и *долженствовала* быть»[183].

Биография Цветаевой, как это было с большинством людей, родившихся на рубеже XIX–XX веков, развивалась именно что в логике *недолжного:* вне всяческих ожиданий, против

представлений о возможном. Выживание в предложенных обстоятельствах зависело от готовности и умения меняться: применяться к недолжному, жить в его скоростном режиме *низкопоклонства перед будущим.* Природное место Цветаевой, кровной добродетелью которой была противушерстность («Одна из всех — за всех — противу всех!»[184]), а сердечной склонностью — все уходящее, побежденное, говорящее из-под земли («род-нее бывшее — всего»[185]), — природное место ее было среди обреченного большинства. То есть тех, кто не умеет или не хочет узурпировать право на речь от лица будущего.

Ее естественными соседями по истории были не *делатели,* а *жители:* женщины, старики, действующие лица малой истории — и легкие жертвы истории большой.

Марина Ивановна Цветаева родилась в Москве 8 октября (26 сентября по старому стилю — *русского сентября,* как говорила она сама) 1892 года. Всю оставшуюся жизнь она провела, вглядываясь в собственное младенчество, вкапываясь в него, как в сундук с сокровищами, выбирая нужное и оставляя остальное лежать на дне неразменным капиталом, золотым запасом *образцов* — ответов на все вопросы. Спартанское детство московской девочки из профессорской семьи, с отцом, поверх голов вглядывающимся в парадный портрет первой жены, и матерью, поверх рояля глядящейся в собственную скорую смерть, с тарусской дачей и московской зимой, было устроено на высокий и довольно жестокий лад: на встречных линиях запретов и самоограничений. Было оно, видимо, по праву любого детства, вполне счастливым — достаточно, чтобы «тоска по своему до-семилетию» на всю жизнь осталась единственным местом, где Марина Цветаева чувствовала себя дома, а желание воздвигнуть этому до-семилетию памятник — одной из главных, исполняемых и неисполнимых, творческих воль. «Согласна на *2 года* (честна) одиночного заключения (…) NB! с двором, где смогу ходить, и с папиросами — в течение которых, двух лет, обязуюсь написать прекрасную вещь: свое младенчество (до семи лет — Enfances) — что: обязуюсь! — не смогу *не»* (из записной книжки 1932 года).

Мать, Мария Александровна Мейн, умерла, когда сестрам Цветаевым, Марине и младшей Асе, было тринадцать и одиннадцать лет. С ее смертью каркас семейного устройства разом покосился. На смену подневольным часам за роялем пришли *вольные,* с Наполеоном, вставленным в киот вместо иконы; материнское «так должно» было наскоро заменено дочерним «право имею». Интересен здесь не внешний рисунок юношеского *отрыва,* во все века единый: несколько гимназий,

смененных за год, прогулы, запойное чтение на нетопленом чердаке, первые литературные знакомства, первый — тоже предсказуемо литературный — роман. Характерно другое — то, как выбивается из общего («модного») обихода преувеличенно-старомодный, намеренно-детский набор цветаевских предпочтений. Наполеон — Мария Башкирцева — Ростан — романы Лидии Чарской[186] — все это книги и «герои очень юных лет»[187], уже и тогда проходившие по ведомству *старины иль девичьей.*[188]. Перемены или перелома в цветаевском круге чтения можно было бы ждать с началом ее литературной жизни — о котором речь впереди. Но ни знакомство с Эллисом, поэтом-символистом из круга Андрея Белого, ни внезапная и горячая дружба с Максимилианом Волошиным не мешают ей (а скорее — заставляют) отстаивать и утверждать свое: литературу фразы, плаща и шпаги, с которыми связывалась у нее тогда *heroica:* завещанная матерью жизнь-по-правде, на высокий лад.

Этот пафос (выбор и утверждение *своею,* в противо-фазе к общедоступному и/или *актуальному)* определил начало ее писательской судьбы — и, как выяснилось, заодно и вечную стратегию — отдельности, противостояния любой фигурной скобке, любой среде, литературной или бытовой, из тех, что предлагала ей жизнь. А поскольку жизнь была — тяжелее некуда, то статическое *стояние-против* быстро стало открытой (или закрытой — запертой на долгие десятилетия в цветаевском архиве) конфронтацией — стрельбой по перемещающейся мишени. Это кредо провозглашалось ею еще в юношеском, 1908 года, письме: «…против республики за Наполеона, против Наполеона за республику, против капитализма во имя социализма… против социализма, когда он будет проведен в жизнь, против, против, против!» Цветаева отступила от него лишь однажды, в середине 1920-х, когда ее работа на мгновение оказалась или показалась актуальной — вписанной в литературный контекст, а не выламывающейся из него, — но длилось это недолго.

Последовательное утверждение своей инаковости долгое время казалось нужным еще и потому, ito внешняя рамка собственной судьбы поначалу виделась Цветаевой недостаточно драматической, слишком благополучной, «слишком розовой и юной»[189] — как и собственная молодая розовость, как и быстро и навсегда — при крайней близорукости — отставленные очки. То, что сколько-то лет спустя, при берлинской встрече с Андреем Белым станет для нее паролем общего *родного бывшего* («Вы — дочь профессора Цветаева. А я — сын профессора Бугаева. *Вы* —

дочь профессора, и *я* сын профессора. Вы — дочь, я — сын»[190]), было признаком ненавистного *типического:* московской барышни из приличной семьи, «с запросами» и со стихами. Своих и свое Цветаева узнавала по печати одиночества и отдельности; в автобиографической прозе «Черт» (1935) она напишет о сводной сестре: «…она после Екатерининского института поступила на Женские Курсы Герье (…), а потом в социал-демократическую партию, а потом в учительницы Козловской гимназии, а потом в танцевальную студию, — вообще всю жизнь *пропоступала.* Верная же примета *его* (черта, да и самой Цветаевой. — *М. С)* любимцев — полная разобщенность, отродясь и отвсюду — выключенность».

Цветаева *поступает* — иначе, шаг за шагом отодвигаясь от любой общественности или общности. 1912:

«…меня ругали пока только Городецкий и Гумилев, оба участники какого-то цеха[191]. Будь я в цехе, они бы не ругались, но в цехе я не буду».[192] 1918: «Я действительно, *абсолютно,* до мозга костей, — вне сословия, профессии, ранга. — За царем — цари, за нищими — нищие, за мной — пустота». 1920: «Тоска по Блоку, как тоска по тому, кого не долюбила во сне. — А что проще? — Подойти: я такая-то… Обещай мне за это всю любовь Блока — не подойду. — Такая». 1926: «Ни к какому литературному направлению не принадлежала и не принадлежу». 1932: «Никто на меня не похож и я ни на кого, посему советовать мне то или иное — бессмысленно»[193]. И — 1935-й, время предпоследних оценок: «Я сама выбрала мир нечеловеков, что же мне роптать?»[194]

Ее литературный дебют уже демонстрирует прямизну и жесткость этой — навек негнущейся — складки: первая, полудетская книга Цветаевой «Вечерний альбом» опубликована за свой счет тиражом в пятьсот экземпляров; жест, значивший тогда примерно то же, что и сегодня: либо крайнюю авторскую наивность, либо крайнюю же степень вызова, — отказ от принятых механизмов литературного роста, неприятие или безразличие к возможной профессиональной оценке. Жест, по тогдашним временам, радикальный тем более, что редкий для людей ее круга литературных знакомств и возможностей.

Новый шаг, логически следующий за этим, — пренебрежение литературой, уход в частную жизнь (вернее — не-выход из нее). То есть еще один жест великолепного презрения. «Да разве я поэт? Я просто живу, радуюсь, люблю свою кошку, плачу, наряжаюсь — и пишу стихи. Вот Мандельштам, напр(имер), вот Чурилин[195], например), поэты. Такое отношение заражало: оттого мне все сходило — и никто со мной не считался. (…) Оттого я есмь и буду без имени». В 1923 году, когда писалось это

письмо Пастернаку, воспоминание задним числом окрашивалось Цветаевой в уже привычные ей тона горечи — но десять лет назад такая («голова с заносом») позиция казалась естественной. Жизнь радостно подбросила ей такую возможность.

В том же 1923 году Цветаева записывает в дневнике: «Личная жизнь, т. е. жизнь моя в жизни (т. е. в днях и местах) не удалась. Это надо понять и принять. Думаю — 30-летний опыт (ибо не удалась *сразу)* достаточен. Причин несколько. Главная в том, что я — я. Вторая: ранняя встреча с человеком из прекрасных — прекраснейшим, долженствовавшая быть дружбой, но осуществившаяся в браке. (Попросту: слишком ранний брак с слишком молодым. [Пометка] 1933 г.)» В черновиках «Тезея»[196] есть еще одна запись, рифмующаяся с этой: «Брак, где *оба* хороши — доблестное, добровольное и обоюдное мучение (-чительство)».

Ранняя встреча и ранний брак, предопределивший все дальнейшее течение цветаевской жизни и, возможно, ее исход, были подарком из подарков — но, как водится, с двойным дном. Сергей Эфрон, встреченный девятнадцатилетней Цветаевой в волошинском Коктебеле и разом выбранный в мужья «в вечности — не на бумаге», был человеком исключительной внутренней красоты и благородства; их он и пронес, как стигматы[197], через всю жизнь, полную обстоятельств, с красотой и благородством плохо совмещающихся.

То, как рассказывала себе и другим их общую историю Цветаева, выделяло в ней как главное неизбежность, обреченность друг на друга. Судьбы двух детей, встретившихся на коктебельском пляже (рассказчица склонна была видеть их еще младшими, чем они были на самом деле — семнадцатилетний и восемнадцатилетняя) складывались воедино, как половинки пазла: одиночество, раннее сиротство, день рождения, который они праздновали в один день. В ряду цветаевских романов (по ходу времени все более односторонних и, что называется, виртуальных) трудно не заметить подстежки деятельной жалости, материнской (от старшей к младшему) заботы — того, что сама она называла *наклоном:* «желанный — жаленный — болезный!»[198]. Вышла из этой логики она, кажется, лишь однажды — в эпистолярном диалоге с Борисом Пастернаком, где речь с самого начала шла о равенстве: равносущности *сил.* Но обаяние женского старшинства, заставлявшее ее выбирать людей и отношения, которые можно было бы стилизовать в этом ключе, называя ровесника-Родзевича мальчиком, а более молодых (Бахраха — Тройского —

Штейгера)[199] — сыночком (или «мое дитя»), было для нее необоримым; сама она понимала это, как всегда, яснее и

язвительнее всех — и подвела итог в 1936 году, эпиграфом к стихотворному циклу «Стихи сироте» (эпиграф — из стихотворения К. А. Петерсона «Сиротка»):

Шел по улице малютка,
Посинел и весь дрожал.
Шла дорогой той старушка,
Пожалела сироту…

Гимназист Сергей Эфрон был в этом ряду первым, если не определяющим, и его жизнь (юность, туберкулез, недавнее двойное самоубийство матери и младшего брата) делала его в глазах Цветаевой *задачей:* долгом, взывающим об исполнении.

Но в 1912-м двоящаяся тема предназначенности-обреченности, связанная в цветаевском наследии с именем Эфрона, предъявлена только лицевой, радужной стороной. Их триумфальная молодая совместность открывает для Цветаевой новый смысловой регистр («я еще думала, что глупо быть счастливой, даже неприлично! Глупо и неприлично т(ак) думать — вот мое сегодня», — пишет она Волошину). Наступает время *торжества:* превосходных степеней, преувеличенного («то есть — во весь рост», как напишет она в «Поэме Конца») любования собой и окружающими. В эту пору, собственно, ее стихи становятся узнаваемо-цветаевскими, а ее голос обретает окончательную свободу — гуттаперчевую[200] послушность умного инструмента.

* * *

Перемена к счастью значила для Цветаевой многое; в том числе и то, что ее юношеское, дословесное «право имею» получило право на речь и стало называться «так жаждать жить!». Жизнь и тексты наводняются «земными приметами» (так должна была называться ее задуманная в 1920-х книга дневниковой прозы). Из сундуков достаются старинные, материнские и бабушкины, платья, которые — десятилетия спустя — всплывут на поверхность прощальным подарком в «Повести о Сонечке»[201]; выбирается и заказывается граммофон, обставляется собственное жилье с «подводным» синим фонарем и выходом на крышу. Эта сугубо *частная* жизнь, намеренно ведущаяся в стороне от (не-ведущейся) литературной, призвана быть прекрасной: конгениальной[202] стихам, которые в свою очередь призваны свидетельствовать о жизни: «…записывайте точнее! Нет ничего неважного! Говорите о своей комнате: высока она или низка, и

сколько в ней окон, и какие на них занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы…»[203]Здесь, как и прежде, в полудневниковом «Вечернем альбоме», налицо то, что не дает говорить о Цветаевой вне контуров ее биографии — настойчивая воля, заставляющая нас искать черты авторского присутствия *поверх (или* поперек) текстов. То, что она, по-видимому, с самого начала имела в виду, — что-то вроде реалити-шоу в естественных декорациях — начало обретать реальный (насыщенный живой жизнью) объем. С годами действие стало напоминать ведущийся в прямом эфире, «при свете совести»[204], судебный процесс, где автор поочередно присутствует то на скамье подсудимых, то на месте общественного обвинителя. Но начальные, счастливые цветаевские годы дали ей краткую возможность сосредоточиться на внешнем, выбирая из всех возможностей — сразу все.

В мемуарной прозе «Живое о живом», посвященной памяти Волошина, Цветаева вспоминает их мечты о совместных литературных мистификациях — неосуществленные, как она говорит, только из-за ее немецкой честности, «губительной гордыни все, что пишу, — подписывать». «— Марина! Ты сама себе вредишь избытком. В тебе материал десяти поэтов, и сплошь — замечательных!.. А ты не хочешь (вкрадчиво) все свои стихи о России, например, напечатать от лица какого-нибудь *его,* ну хоть Петухова? (…) А потом (совсем уж захлебнувшись)…это будут близнецы, поэтические близнецы, Крюковы, скажем, брат и сестра. Мы создадим то, чего еще не было, то есть гениальных близнецов. Они будут писать твои романтические стихи.

— Макс! — а мне что останется?

— Тебе? Все, Марина. Все, чем ты еще будешь!»

Разговор, который стоит запомнить: под знаком этого соблазна (или этого выбора) — быть десятью поэтами сразу (но сохранив за собой *право подписи)* — творчество Цветаевой будет существовать еще много лет. Романтические метафоры юношеских стихов («Я жажду сразу — всех дорог!»[205]) реализуются здесь с буквальной точностью, причем не только в процессе письма, при выборе тех или иных речевых масок, важных для «доотъездной» Цветаевой. По этой («волошинской») схеме будет составлена часть прижизненных цветаевских стихотворных сборников: цыганские стихи («Версты II»), «белые» или добровольческие («Лебединый стан»), «романтика» («Психея», пьесы), «русские» («Переулочки», «Царь-Девица»). Характерно, что в реальной (внутренней) хронологии цветаевского творчества, этапы которой описаны в 1935-м в письме к Юрию Иваску[206], большей части этих книг не находится места: слишком внешними были задачи, которые вызвали их публикацию. С другой стороны,

все задачи, которые решала Цветаева, уже в середине 1910-х годов были и шире, и уже чисто литературных.

В частности, ее тогдашняя логика («жажда всех дорог», желание все и за всех успеть пережить) имела бытовую оборотную сторону, лишь косвенно относившуюся к литературе, но определившую многое в жизни цветаевской семьи. «Единственная моя уверенность — в моем праве решительно на все, droit de seigneur[207]. Если жизнь это оспаривает — я не противлюсь, только глубоко изумлена, и рукой не пошевельну от брезгливости», — пишет Цветаева невестке военной осенью 1916 года. Ощутимая, ослепительная солнечность ее тогдашнего состояния и существования связана еще и с тем, что никому из близких не приходило в голову оспаривать это право-на-все, в том числе и на попытки говорить несколькими голосами и жить несколькими жизнями сразу. Ощущение легкого расфокуса, перегрева, как летом, когда воздух сгущается над асфальтом и начинает рябить, исходит от семейной переписки Эфронов: неумелая, но все же домашняя жизнь с заботами о маленькой Але[208], литературными сплетнями, переговорами по поводу дров и нянек постоянно истончается, позволяя увидеть очередной объект цветаевского интереса. Их, кажется, немного (Софья Парнок, Мандельштам, Тихон Чурилин, Петр Эфрон, Никодим Плуцер-Сарна[209]) — по крайней мере, их присутствие не производит впечатления «гомерического блуда»; их имена мелькают в переписке Цветаевой и Эфрона с его сестрами, как неизбежные обстоятельства времени. То, что на этом фоне Эфрон уходит сперва медбратом на фронт, а потом и на военную службу, можно объяснить его всегдашней страдательной жертвенностью — но неуловимый привкус скорого распада в этой истории есть. Революция сделала неназванную возможность расставания реальностью, навязанной извне; придала ей «каменную безнадежность»[210], с которой невозможно было смириться. В течение нескольких лет Цветаева и Эфрон, воевавший на Дону, в корниловской Добровольческой армии, не знали друг о друге ничего — и тем крепче держались за память о своей совместности. То, что оба они выжили и добрались до новой встречи, сделало их союз незыблемым: то есть в равной мере священным и роковым.

Обстоятельства московской жизни Цветаевой в течение четырех послереволюционных лет (она уехала из России 11 мая 1922 года) запросто можно считать типическими, хотя бы потому, что в них оказалась тогда вся Москва и вся Россия. Ее реакция на них тоже была по-своему типичной: оставшись в опустевшем

московском доме — без денег (капитал ее матери, на проценты с которого жили сестры Цветаевы, в 1918-м был реквизирован), без посторонней помощи (прислуга ушла вслед за деньгами), с двумя маленькими дочерьми, Цветаева попыталась продолжать жить *как прежде*. То. какой оборот эта жизнь приняла, могло бы испугать ее саму, если бы не привычка встраивать свою биографию в высокий ряд литературных образцов. Все, чем обернулись для нее первые зимы революции, она была склонна трактовать как Приключение — как драматические главы из романов Гюго: и растущую нищету, и квартиру, быстро превращающуюся в собственный остов, и попытки распродать все, что можно счесть мало-мальской ценностью; предельную неустроенность быта — и, вопреки всему этому, торжествующую непрерывность бытия.

Количество написанного ею за эти годы впечатляет. Более того, так много она еще никогда не писала: восемьдесят семь поэтических текстов в 1917 году, сто пятьдесят два — в 1918-м, сто — в 1919-м, сто одиннадцать — в 1920-м, сто восемь — в 1921-м, восемьдесят девять — в 1922-м. Налицо лирическая машина, на-гора (по-стахановски, как это будет называться позже) выдающая немыслимые объемы качественного продукта, работающая независимо от внешних обстоятельств или даже с обратной зависимостью — тем больше, чем хуже приходится человеку, пускающему ее в ход. Та же машина запускается в это время в записных книжках — обрабатывать живое сырье сердечной и душевной жизни. А поскольку высшая добродетель авторства — точность, здесь это неизбежно приводит к этическому максимализму души, не желающей соотноситься с тем, что делает в этот момент тело — сводящей тело до роли объекта для эксперимента — и хорошо, если не до анатомического театра. Крайняя, бескомпромиссная скрупулезность анализа, жестокость получаемых выводов остаются в тетради, пока сердце и тело делают, что хотят, повинуясь любой своей прихоти, — а значит, поставляя тетрадям новый материал.

В новой жизни Цветаевой присутствуют три константы: независимая, автономная работа поэтической машины, непрерывная череда полуслучайных связей, числившихся по ведомству прихотей или причуд, но на самом деле обязательных для поддержания машины в рабочем состоянии, и ненавистная необходимость существования «в днях», с которой Цветаева все менее была способна справляться. Свалка любовных сюжетов, отработанных ею за эти четыре года, месиво человеческих жизней, которые она пыталась использовать в собственной исторической драме, задним числом вспоминались ею самой как

дурной сон. Многие вещи здесь можно объяснить, только имея в виду настоятельную потребность Цветаевой смотреть на свои будни как на не ею (не только ею) пишущийся текст — видимо, бессознательно имея в виду и то, что по законам сюжето-строения любой морок имеет конец, что в итоге все должно само собой *выправиться* — без ее собственного участия, повинуясь авторскому чувству меры и справедливости.

Как мы знаем, этого не произошло ни тогда, ни потом; один из уроков, который Цветаева выучила сама и готова была делить с другими, — «в жизни (…) ни-че-го нельзя, — nichts — rien»[211]. В ноябре 1919 года, обольщенная слухами об удивительном детском приюте, где не переводится шоколад (и, видимо, надеясь на передышку, вольное время для тетради, души и сердца), она отдает туда обеих дочерей — семилетнюю Ариадну и двухлетнюю Ирину. Здесь снова возникает тема *Приключения* — «идет великая Авантюра твоего детства»[212]: этими словами Цветаева пытается облегчить себе и старшей дочери расставание. В приюте голод; обе девочки заболевают, но мать почему-то медлит забрать их домой; это тянется до середины января, когда состояние Али становится угрожающим и ее спешно увозят. Маленькая Ирина остается в приюте и умирает там 2 или 3 (по старому стилю) февраля. Где-то там, в неизвестной общей могиле, ее и хоронят. Цветаева на похоронах не присутствовала.

Последствия этой (не сразу осознанной Цветаевой в полной, предельной мере) катастрофы, навсегда оставшейся для нее *подводной* (не произносимой вслух или, в крайнем случае, подававшейся в усеченной версии «для чужих»), неисчислимы. То, что сама она допускает до записной тетради, явно недостаточно (особенно при сравнении со степенью проработанности других, куда более побочных, сюжетов); это глухое непонимание и недоумение: почему так вышло? Зачем этот ребенок приходил в мир? Никому не нужная Ирина в грязной рубашонке — язвящее воспоминание о крахе материнской и женской сущности. Не сумев полюбить *обыкновенную* младшую дочь, скроенную иначе, чем чудо-ребенок Аля, вынеся ее за скобки собственного существования, осознанно или неосознанно (второе хуже) выбрав одну из двух (возможность такого выбора она будет препарировать потом в «Сказке матери») она оказалась «детоубийцей на суду»[213] собственной совести — и впервые перед собой кругом неправой.

Что дальше? Резкий жизненный поворот, внутренний и внешний. Всеми душевными силами Цветаева оборачивается к

Эфрону — как из горящего дома или с тонущего корабля: в его нравственной доброкачественности она не сомневается: в их отношениях именно ему отводилась роль *правою* — этического компаса, указывающего верный путь. То, что в ее стихах и воспоминаниях его образ становится все более стилизованным (Лебедь, Воин, святой Георгий-доброволец), здесь тоже существенно — но уверенность в том, что «черной полночью, за последней помощью»[214] можно прийти только к нему, давняя: цитируемые стихи написаны в 1916-м. Сейчас Цветаева не знает даже, жив ли Эфрон; и то, что она готова пообещать ему и себе, вполне сказочно и крайне насущно: она хотела бы ему *родите богатыря*. «Если Вы живы — я спасена. (…) У нас будет сын, я знаю, что это будет, — чудесный героический сын, ибо мы оба герои»[215]. Внезапная, отчаянная мечта о сыне — среди первых ее реакций на смерть Ирины; возможно, она увидела тут шанс символически *отбирать назад* эту смерть, от-работать, за-служить, стать настоящей («правильной») матерью, с пеленками вместо стихов. В свой час ей это удалось, и даже слишком: ее третье (хочется сказать — итоговое), страстное, тяжкое материнство было именно таким — тяжелой службой, ежедневной работой, источником сотни тревог и страхов, самым давним из которых был, возможно, давний страх еще раз *не справиться*.

В 1921-м Цветаева узнает, что Эфрон жив и их встреча возможна, и это действует на нее как отмена приговора. Уезжая из России, она запирает ее за собой, оставляет за спиной, как и собственную память о прошлом — во имя новой, *выпрямленной* жизни. Ее стихи, написанные за границей, выйдут книгой под названием «После России».

* * *

Стихи книги «Ремесло» написаны еще в Москве, в 1921—1922-м (изданы в Берлине в 1923-м), — но поются, как в русской сказке, новым, перекованным горлом: произошла резкая и уже окончательная смена письма. Дело тут не в том, что «старый стиль» перестал ей нравиться: в тетради 1929 года она добрым словом вспомнит 1920-й, «когда уже *хорошо* писала!». Переменить ей хотелось не манеру, а участь; новые стихи отрицают (отрясают) старый способ думать и жить. Множественность речевых масок, словесная пена, необыкновенная, щегольская все-возможность цветаевской лирики разом идет на убыль. Место десяти поэтов (в письмах она называет и другое число — семь)

заступает один-единственный. Способ виденья, усвоенный Цветаевой в юношеских стихах, — приукрашивающий взгляд любования, многократно увеличивающий в размерах избранный объект, — замещается другим. Степень увеличения та же, но освещение куда жестче: перед нами недремлющее, незакрывающееся рентгеново око жестокого, расчленяющего знания о себе и мире, проницающее поверхность в поисках структуры. Современная Цветаевой критика приняла этот поворот правильно: в штыки. «Нет здесь живых картин и ярких образов, зримый и ощутимый мир словно исчезает, и мы погружаемся в нечто нематериальное и почти бесформенное», — пишет о «Ремесле» в «Воле России» Евгений Зноско-Боровский[216] (сознательно выбираю один из наиболее простодушных, то есть прямо и просто понимающих происходящее, отзывов). Поворот-переворот, пережитый цветаевским творческим механизмом, стал окончательным, а позиция, выбранная ею, — видеть любую вещь *последними* глазами, при свете страшного суда, посмертной этической прямоты — обрела финальную неподвижность. Позиция эта оказывается крайне неуютной и для автора, и для его читателей; эта особенность за ней сохраняется до сих пор.

Представим себе классического скандалиста: неприятного человека, который в переполненном автобусе громко жалуется на давку, в очереди — на ее длину, а на солнце — на его жар. Его требовательность не вызывает сочувствия, кажется бестактной или безосновательной. Чем он отличается от молчащего большинства? Знанием, истинным или ложным, того, «как вещь долженствовала быть». Уверенностью в своем прирожденном праве на это «как должно». Решимостью сделать несправедливость гласной. То, что мы считаем его виной или бедой, для этого человека — высшая добродетель: это нежелание применяться к обстоятельствам; это роковая невозможность притерпеться к несправедливости; это вера в жалобную книгу — «Страшный суд слова»[217]. Неприязнь, которую вызывает у многих Цветаева, — схожего рода.

Все это слишком легко понимать в границах анекдота: «Ишь ты, какие мы нежные!» В начале прошлого века требование особых условий и заново созданных этических шкал было для людей искусства ходовой монетой: поэтам, по слову Ахматовой, «вообще не пристали грехи»[218]. В этом смысле случай Цветаевой, не умеющей и не желающей справляться с навалившейся на нее тяжестью дней, становится общим, показательным: она — солдат армии, оставшейся неизвестной; за ее спиной — сотни и тысячи людей, не сумевших примениться к

новой реальности и не имевших голоса для того, чтобы сделать свое «нет» слышным. Нам, как правило, приходится иметь дело с историей, написанной теми, кто *справился:* кто приветствовал пришествие нового (как Нина Берберова[219]; кто считал нужным «быть как все» и «заодно с правопорядком»[220] (как Пастернак); кто выбрал место в стороне и прожил достаточно долго, чтобы оно стало *местом силы* (как Ахматова). Но толпы, выпавшие в прорехи *сверхновою времени,* не имеют ни права голоса, ни заступника. Им против собственной воли стала Марина Цветаева, всю жизнь настаивавшая на исключительности собственного случая, пока он не стал почти всеобщим.

Поэтому ее судьба до такой степени наэлектризована посмертным читательским интересом, а разговор о ней почти неминуемо ведется в модусе товарищеского суда. Любые биографические извивы Пастернака, Кузмина, Хармса все же держат читателя на расстоянии, в полной мере оставаясь частным делом автора. Говоря о Цветаевой, мы говорим о себе — и не только потому, что ее жизнь несет печать той античной ужасности, о существовании которой мы знаем по собственным худшим опасениям. Ее история — важная глава в невидимой книге коллективного опыта; и, в отличие от прочих, тут мы получаем информацию из первых рук. В этой *семейной хронике* все подробнейшим образом документировано; ход (и исход) этой жизни можно восстановить по дням и неделям — фиксируется и разбирается каждое душевное движение; в письмах и записных книжках ведется подробный перечень бед и обид. Здесь приходится снова вспомнить о механике реалити-шоу — и, несмотря на то, что мы знаем, чем оно кончилось, оно захватывает, словно речь идет о нашей собственной судьбе. Дело ведь не в (всегда реальном и всегда фиктивном) конфликте исключения и нормы, поэта и толпы — просто в том, о чем говорит и на чем настаивает Цветаева, поэтом (страдающим исключением из всякого правила) является каждый, из какой бы густой толпы он ни выглядывал. Этот голос, детский голос чистой богооставленности, последнего отчаяния, вовеки попранного права, знаком каждому — потому что он наш общий. На той глубине, где каждый человек — Иов, предъявляющий Богу свой одинокий счет, он говорит голосом Цветаевой; и эта речь все еще оскорбляет воображение и слух, как «вопль тоски великой» в «Осени» Баратынского[221].

Стоять лицом к стене собственной смертной камеры — дело довольно мучительное. Естественнее предпочитать поэзию, которая помогает нам отвернуться, а лучше бы — забыть о существовании камеры. Есть авторы, предлагающие нам

выглянуть в окно («какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?»[222]) или рассмотреть движущиеся картинки. Цветаева — в другом ряду, среди тех, кто представляет здесь «память смертную»[223] и ничего, кроме. Таких немного, потому ее свидетельство — на вес золота.

Эмиграция означала для нее необходимость в первый раз за жизнь стать профессиональным литератором, то есть добывать свой хлеб литературным трудом. Если раньше она существовала вне рядов и контекстов, публикуясь и не публикуясь по собственной воле, сейчас ей приходилось *встраиваться* в уже обжитые всеми прочими обстоятельства, сделать свой природный режим неучастия и неприсоединения из внешнего — внутренним, но от этого не менее очевидным всем и каждому. Середина 1920-х годов — время, когда казалось, что ей это удалось и она стала одним из авторов, находящихся по отношению к времени в *сильной позиции.* На короткий срок она непреднамеренно оказалась тем, чего всегда чуралась: выразителем чаяний эпохи, знаменем определенного поколения (вернее, одним из двух знамен: вторым был Борис Пастернак). Они (как раз в эти годы радостно осваивавшие возможности и диапазон своей *зарифмованности,* обоими признанного внутреннего родства) представляли в читательском сознании свежайшую современность (слово и понятие, глубоко чуждые Цветаевой, которую интересовали только вещи нестареющие — или уж раз и навсегда устаревшие). И Цветаева, и Пастернак, несмотря на то, что первые их книги были изданы до революции, вошли в широкий читательский обиход только в начале 1920-х — и их поэзия *новою образца,* не замутненная политической ангажированностью, как это было в случае Маяковского, и не казавшаяся современникам архаичной, музейной, как это было тогда со стихами Мандельштама, предлагала возможность новой литературы: несоветской, неэмигрантской, другой: *прочищающей горло*[224] и зрение. Это длилось недолго. По мере того, как цветаевская поэтика менялась от (сравнительной) консервативности и общепонятности в сторону очевидной утрудненности, ее новизна стала приобретать в глазах литературной среды отчетливо отрицательную окраску; да и сама эта среда становилась все более разреженной, а возможность «рукопись продать» — все менее реальной.

Одной из точек расхождения с современностью было принципиальное для Цветаевой (и довольно редкое в тогдашней поэзии с ее культом качества, да и в нынешней, во многом существующей в заданных Бродским координатах, где язык

представляется саморегулируемой машиной, по собственной воле рекрутирующей авторов для выполнения определенного типа работ[225]) утилитарное и даже снисходительное отношение к языку: как к послушному инструменту — или части собственного тела, с которой не миндальничают. Язык используется или преодолевается как материал: внешняя оболочка единственно важной сути. Пренебрегать *внешностью* во имя смысла было для Цветаевой настолько естественным, что она была неизменно озадачена критическими статьями, где о ее стихах говорили как об игрушках, выполненных в том или ином стиле, описывая поверхность и не добираясь до внутренней *задачи.* Внеязыковая, круговая порука смысла объясняет усилия, прилагавшиеся Цветаевой для того, чтобы ее стихи могли быть прочитаны по-французски. Титанический труд — перевод собственной поэмы «Молодец», так и не нашедший отклика, был попыткой дать вещи заново осуществиться на одном из родных для нее языков («… русского родней немецкий / Мне, всех ангельский родней!..»[226]). В эмигрантской литературе, одержимой идеей сохранения русского языка как общей охранной грамоты, *России в дорожном мешке*[227], эта позиция («Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелагать»[228]) была уникальной — и глубоко чужой.

Отношения с Пастернаком для Цветаевой — главная жизненная ставка этого времени. Их внутреннее обязательство «дожить друг до друга» было руслом, по которому годами шла цветаевская мысль, затопляя подводные камни неизбежных романов и увлечений, своей мелкостью и конечностью только подтверждавших правильность большого выбора. Но каким конечным оказался и этот выбор! Их переписка, начавшаяся в 1922 году — сразу с высочайшей ноты, — имела в виду сразу же стать чем-то куда большим любой литературной дружбы: встречей равных (Зигфрида и Брунгильды, Ахилла и Пенфезилеи[229]), силой вещей обреченных друг на друга и на совместное, спиной к спине, стояние против мира «на глыбе слова „мы“»[230]. В частной мифологии Цветаевой, где источник поэзии безличен и надличен, все поэты (от нее самой и до Орфея[231]) составляют что-то вроде касты переводчиков-перевозчиков с ангельского языка на данный при рождении. Говоря словами Рильке[232], которые она могла бы счесть своими, «поэт *один.* И тот, кто *нес* его, встречается с *несущим* временами»[233]. Встреча со *своим* становилась в ее сознании событием, способным оправдать целую жизнь и объяснить все прежние неудачи и разочарования несовпадением пород — общечеловечьей с ее

собственной, особой. Больше того: только встреча и равенство такого, высшего порядка могла бы перешибить заданный часовой ход ее судьбы, обезвредить действующий миф о вечной связи-связанности с Эфроном.

Появление и наличие в цветаевских «днях» Пастернака («в полной чистоте сердца, мой первый поэт за жизнь»[234]), признанное обоими чувство «родства по всему фронту»[235] — дара, человеческого масштаба и той самой иной породы, само собой вызывало к жизни контекст любовности, мечту о полном совпадении-союзе. При свете этого союза, то подгоняя, то откладывая будущую встречу, оба они жили до начала 1930-х годов, когда новый брак Пастернака обессмыслил для Цветаевой мечту об их посвященности друг другу («Тогда уж я свою органическую рифму на этом свете искать откажусь. А на том — все рифмует!», — писала она ему). Его выбор-поворот к *массам* (не замечаемый Цветаевой до его «ты полюбишь колхозы», обращенного к ней в 1935 году, в Париже, при их долгожданной и так разочаровавшей ее встрече[236]) был еще худшим отказом: уже не только от нее, но и от своего прямого предназначения. «Ничего ты не понимаешь, Борис (о лиана, забывшая Африку!) — ты Орфей, пожираемый зверями: пожрут они тебя»[237]. Африка-лирика, «забытая» Пастернаком во имя безликого множества и *красавицы* — представительницы этого множества, оставалась ей в полное владение — никому не нужным наследством, которое не с кем разделить.

Лирика Цветаевой к середине 1930-х стала уже в полной мере лишней и для читательской среды. Если за 1921–1925 годы ей удалось выпустить десять поэтических книг — следующий сборник стихов был с трудом издан только в 1928-м, и это последняя книга, напечатанная Цветаевой при жизни. Дальше публиковаться становилось только сложнее; большая, если не большая часть написанного Цветаевой в эмиграции осталась непрочитанной. После публикации статьи «Поэт о критике»,[238] резко выбивавшейся из тогдашних представлений о литературном этикете, симпатии литературного сообщества оказались не на стороне Цветаевой; по ходу времени изданий, готовых сотрудничать с ней, становилось все меньше, а рамки этого сотрудничества оказывались все более тесными. Просили не новых стихов, а «понятных читателю», то есть безнадежно для автора устаревших. Прозу (написанную «для заработка: *чтения вслух,* то есть усиленно-членораздельного и пояснительного (…) для годовалых детей»[239]) печатали, но неохотно, с купюрами, безнадежно искажавшими авторский замысел. В некоторых случаях Цветаевой по разным причинам приходилось

отказываться от публикации, что значило для нее не только невозможность быть услышанной, но и беду вполне бытового характера: потерю средств к существованию. При крайней нужде, в которой жила семья Эфронов, эта невозможность притереться к жизни приобретала трагический характер: к работе другого рода Цветаева была непригодна; попросту — ничего другого не могла (тем больше, что в *своей,* словесной вотчине могла — все и прекрасно об этом знала). «Я не паразит, потому что я работаю и ничего другого не хочу кроме как работать: но — *свою* работу, не чужую. Заставлять меня работать чужую работу бессмысленно, ибо ни на какую кроме своей и черной (таскать тяжести, прочее) неспособна. Ибо буду делать ее *так,* что меня выгонят», — пишет она в записной книжке 1932 года. На этом фоне ее близким, а иногда и ей самой казалось, что местом, соразмерным ей, средой, где она могла бы прозвучать во всю мочь (мощь) должна бы стать Советская Россия с ее многомиллионной популяцией *новых* читателей.

Для Сергея Эфрона к середине 1930-х этот выбор был уже сделан. Тема возможного возвращения в Россию тучей («живу под тучей — отъезда») стоит над цветаевской перепиской последних лет. Все, казалось бы, выталкивает, подталкивает ее: растущая *советскость* мужа и дочери, тесно связанных с парижским «Союзом возвращения» — организацией, управлявшейся и финансировавшейся ГПУ — НКВД[240]; ощущение, «что сила — там», как написала она в письме-приветствии Маяковскому; безвоздушность собственной жизни, быстро становящаяся вакуумом.

И тем не менее Цветаева опять оказывается в ситуации противостояния, на этот раз — не только логике жизни, но и собственной семье: мужу, дочери, на глазах подрастающему сыну. «Ужас от веселого самодовольного советского *недетского* Мура — с полным ртом программных общих мест»[241], — только тень ее неизбывного ужаса перед навязываемым ей в любовь царством победившего большинства: невозможность быть там единицей она с предельной трезвостью осознает. «Мне интересно все, что было интересно Паскалю, и *не* интересно все, что было ему *не* интересно. Я не виновата, что я так правдива, ничего бы не стоило *на* вопрос: — Вы интересуетесь будущим народа? ответить: — О, да. А я ответила: нет, п(отому) ч(то) искренно не интересуюсь никаким и ничьим будущим, к(отор)ое для меня пустое (и угрожающее!) место»[242].

Сперва она решает в это *пустое место* (страну победившего будущего) не ехать *(«главное* — из-за Мура», пишет она Пастернаку в 1933-м); потом, «механически, пассивно, волей

вещей», начинает подвигаться все ближе к краю. После отъезда дочери и внезапного, тайного бегства мужа, замешанного в политическом убийстве, осуществленном НКВД за границей, — под ногами у Цветаевой не остается почвы. Она доживает в Париже под присмотром, а возможно — и на деньги НКВД лихорадочно разбирая архив, пытаясь приткнуть по знакомым рукописи, заведомо непроходимые для советской цензуры *(«половину* — нельзя везти!») — фактически занимаясь своим *послесмертием,* внешним трудом архивиста и комментатора. Вынужденный обстоятельствами отъезд лишен и тени личной воли: она уезжает «как собака», не противясь — и только. 16 июня 1939 года Цветаева садится в Гавре на пароход «Мария Ульянова», увозящий их с сыном в Ленинград. «Шею себе сверну — глядя назад: на Вас, на Ваш мир, на наш мир…», — пишет она Анне Тесковой 7 июня, за несколько дней до последнего, прощального письма.

Этот, уже финальный, оборот на *тот мир* и себя в нем, решительное подведение итогов, становятся последней задачей Цветаевой задолго до того, как угроза отъезда стала реальной. Тетради и письма 1930-х годов раз за разом анализируют загадку, не переставшую мучить ее до самого конца: повторяющуюся неудачу ее земной/женской жизни. Часть записей сделана на французском: языке разговора с собой, не подразумевающем иного читателя и собеседника. Перечисляя все, что ей было дано (имя, внешность, дар), Цветаева пытается и не может решить не дающееся ей уравнение: «Приближаются, пугаются, скрываются. (…) Исчезновение внезапное и окончательное. Он — пропадает без вести. Я — остаюсь одна.

И это всегда одна и та же история.

Меня оставляют. Без слова, без „до свиданья“. Приходили — больше не приходят. Писали — больше не пишут.

И вот я в великой тишине, к которой никогда не привыкну, смертельно раненная (или — задетая за живое — что то же самое) — никогда ничего не способная понять — ни за что, ни почему»[243].

Великая тишина оставленности, оторопь виноватости здесь те же, что в короткой записи 1920 года: «Почему меня никто не любит? Не во мне ли — вина?». Многолетнее, в юности начавшееся, прощание с *перспективой* — теми сослагательными возможностями, которые сулит человеку молодость, — становится окончательным, унизительным в своей вынужденности. Прямая перспектива оказывается невозможной, настает время обратной.

Единственным домом, оставшимся Цветаевой, не признающей таковым то, что предлагало ей настоящее и с оправданным подозрением относившейся к любому будущему, стало неизменяемое и не изменяющее время вечной статики, в которое она и опрокинулась, словно домой вернулась. Тоска по прошлому, сопутствовавшая ей всю жизнь, в последние годы стала использоваться ею как убежище. Прошлое стало не только синонимом «уединения в груди»[244], но и образцом *лучшего мира,* сама принадлежность которому свидетельствует о доброкачественности человека или явления. Ушедшее воспринималось ею как заповедник, последнее место, где еще можно найти вещи и качества, *оттуда* ею воспринятые и несвойственные новой эпохе: и «круговую поруку добра»[245], и «презрение к платью плоти — временному»[246]. Оборачиваясь на свое и чужое *вчера,* она искала и находила в нем живую опору: «… и только малыш Марсель уменьшает мои страдания от недостатка чуткости в окружающем мире принадлежностью к тому поколению, где *каждый* уступал место женщине, красива она или нет, где никто не оставался сидеть, когда женщина стояла, и — о, особенно это! — где никто не разговаривал с вами, положив ноги на стул»[247].

Упоминание Пруста здесь не случайно: его способ *текстуального* воскрешения прошлого оказался ключом к новому письму для нескольких русских авторов, оставленных наступившей эпохой без места (помимо Цветаевой, здесь можно вспомнить и Кузмина, в 1934 году выстраивавшего «по Прусту» свой последний, экспериментальный дневник). Цветаевский корпус ретроспективной прозы (назвать ее мемуарной было бы очень большой натяжкой), написанный в последние годы, похоже, был призван совершить чисто магическое действие: воскресить (или хотя бы сохранить, поместить в несгораемый шкаф книжной вечности) все и всех, кого она любила, продлить их бытие — и встать рядом с ними: *там* и *так,* как хотелось бы ей самой. «Чем больше я вас оживляю, тем больше сама умираю, отмираю для жизни — к вам, в вас — умираю. Чем больше вы — здесь, тем больше я — там. Точно уже снят барьер между живыми и мертвыми, и те и другие свободно ходят во времени и в пространстве — и в их обратном. Моя смерть — плата за вашу жизнь»[248].

Ко времени отъезда эта плата была готова. «Сколько строк, миновавших! Ничего не записываю. С этим — кончено»[249].

* * *

Вместо того чтобы описывать все, что случилось с Мариной Цветаевой дальше, — ее встречу с родными, жизнь взаперти на казенной энкавэдэшной даче, арест дочери, арест мужа, мытарства по тюремным очередям и писательским организациям, первые дни войны, катастрофу эвакуации, предельное одиночество и одинокое самоубийство, я — буква за буквой — перепишу сюда хотя бы часть открытого письма, написанного ею зимой 1937–1938 годов для детского журнала и оставшегося тогда ненапечатанным. Это тот самый прощальный голос *здравого смысла,* который можно назвать и *небесной правдой:* правдой высшей учтивости и настоящей (не пытающейся быть таковой) — поэзии; я думаю, он — такой.

Милые дети!

Я никогда о вас отделено не думаю: я всегда думаю, что вы — люди или нелюди, — как мы.

Но говорят: что вы есть, что вы — особая порода, еще поддающаяся воздействию.

Потому:

— Никогда не лейте зря воды, потому что в эту же секунду из-за отсутствия ее погибает в пустыне человек.

— Но оттого что я не пролью этой воды, ведь он ее не получит!

— Не получит, но на свете станет одним бессмысленным преступлением меньше.

Потому же никогда не бросайте хлеба, а увидите на улице, под ногами, поднимите и положите на ближний забор, ибо есть не только пустыни, где умирают без воды, но и трущобы, где умирают без хлеба. Может быть, этот хлеб заметит голодный, и ему менее совестно будет его взять так, чем с земли.

Никогда не бойтесь смешного, и если видите человека в смешном положении: 1) постарайтесь его из него извлечь, если же невозможно — 2) прыгайте в него к человеку как в воду, вдвоем глупое положение делится пополам: по половинке на каждого — или же на худой конец — не видьте смешного в смешном!

Никогда не говорите, что так все делают: все всегда плохо делают, раз так охотно на них ссылаются! (…) *У «всех» есть второе имя — никто, и совсем нет лица — пробел. Ну а если вам скажут: «Так никто не делает» (не одевается, не думает и т. д.) — отвечайте: «А я — кто!»*

Не ссылайтесь на «немодно», а только на: «неблагородно».

Не слишком сердитесь на родителей, помните, что они были вами и вы будете ими.

Кроме того, для вас они — родители, для самих себя — я. Не исчерпывайте их — их родительством.

Не осуждайте своих родителей на смерть раньше (своих) сорока лет. А тогда — рука не поднимется!..

Дмитрий Воденников
ИЗ АПРЕЛЬСКОГО ПРАХА, С ЛЮБОВЬЮ
Марина Ивановна Цветаева (1892–1941)

1

Читатель (особенно простодушный) часто думает, что в поэте существует какая-то единственная черта, которая определяет его полностью. Причем единственной чертой считает самую спорную. Это как с обычной человеческой тайной: положи на самое видное место — и ее никто не увидит. Все будут говорить о твоих темнотах, нарциссизме, тщеславии, желании быть любимым — а основного не заметят. А ведь именно это, незамеченное, но лежащее прямо перед чужим носом, — и есть ты.

Вот так и поэт — он кладет перед читателем свою тайну, но простодушному читателю нет до этого дела (и его можно понять).

Поэтому когда вдруг заговорят про Ахматову — то многие будут твердить про ее «смирение» (которого никогда не было — а было скорее антисмирение, как зеркальное продолжение единственной востребованной и увиденной миром лже-черты).

Если о Блоке — то будут упоминать его «туманность» (хотя он как раз прост и ясен).

В Пастернаке разглядят «растворенность», в Мандельштаме — социальную виктимность[250] и т. д. И все это будет по касательной.

Потому что в Мандельштаме главное — как раз его способность не быть жертвой.

В Пастернаке — не быть «растворенным» в окружающем, а быть свидетелем и наблюдателем (а наблюдатель всегда отстранен).

А в Блоке — простота и прозрачность его мира (где все разведено по полюсам, а стало быть, не противоречиво).

И происходит подобное смешение и замещение (подлог, проще говоря) по очень простой причине: многим людям лень приложить усилия для того, чтобы попытаться увидеть вещь (предмет, человека или событие) во всей ее целостности и объеме. Куда как легче свести все противоречия и многосмысленность к какой-то одной, наиболее запоминающейся, черте.

Таких людей можно понять, но это сильно в них раздражает

(вот отличный пример: я только что приписал им единственную черту — неумение видеть мир в многообразии, хотя возможно, что это совсем не так, что я даже не захотел разглядеть психологическую подоплеку этой черты, и кто-то из прочитавших мои слова уже почувствовал законное раздражение. Ну и на здоровье. Мы все в этом колесе.)

Так вот… Определяя Цветаеву, ее «единственную» черту, — большинство людей сразу заговорят о ее «безмерности». И опять ошибутся. Безмерности в Цветаевой не было. Гипертрофированность — да, была. Зацикленность на себе — тоже. Неспособность увидеть чужую правду — в том числе. Но это не называется безмерностью.

Злая Надежда Яковлевна Мандельштам (объясняя причины «вывихнутого» XX века не только на примере «вы-вихнутости» палачей, но и на примере вывихнутости самих жертв, которые вполне унаследовали все безответственные черты своих мучителей) в своей «Второй книге» говорила о Цветаевой как о великой своевольнице[251].

Своеволие (уже без всяких чужих словесных насилий и ухищрений), конечно, одна из основополагающих черт поэтического мира Цветаевой. Она и сама об этом много говорила. Слишком много.

В ранней юности:

> Я люблю такие игры,
> Где надменны все и злы.
> Чтоб врагами были тигры
> И орлы!
>
> Чтобы пел надменный голос:
> «Гибель здесь, а там тюрьма!»
> Чтобы ночь со мной боролась,
> Ночь сама![252]

Или:

> Вспомяните: всех голов мне дороже
> Волосок один с моей головы.
> И идите себе… — Вы тоже,
> И Вы тоже, и Вы.
> Разлюбите меня, все разлюбите!
> Стерегите не меня поутру!

Чтоб могла я спокойно выйти
Постоять на ветру.[253]

И позднее:

Ужели в раболепном гневе
За милым поползу ползком —
Я, выношенная во чреве
Не материнском, а морском![254]

И в наивных детских стихах, и в зрелых женских есть только она одна (за это ее и любят читатели и читательницы), и никого больше. Все остальные — статисты.

И вот тут-то и начинается самое интересное.

А именно то, что мне кажется принципиальным в истории жизни Цветаевой, и даже больше — самым принципиальным моментом во влиянии цветаевской жизни и ее личностного опыта на поэзию XX века (и, возможно, даже XX1-го)…

Я говорю о *мифе,* который она смогла оставить после себя (достаточно дорого заплатив за него при жизни). О мифе, а стало быть, о почти бессмертии. Потому что только миф может пережить даже стихи: основной корпус текстов может соскользнуть в уважительное читательское небытие, а горстка стихов, меняющих реальность, все это выдернет. (Я сейчас не говорю, что у Цветаевой была только горстка драгоценных стихов, я говорю всего лишь о законах поэтического послесмертия. Хотя само по себе поэтическое послесмертие ничего не стоит. И это мое твердое убеждение. Потому что смысл имеет только реальная жизнь, которая есть здесь и сейчас. И которая текла, текла да и вытекла. Кстати, сама Цветаева это отлично понимала. Тут она была абсолютно честной и надеждами на «памятник нерукотворный» себя не тешила.)

Все поэты (а уж поэты Серебряного века тем паче) становятся заложниками своего мифа. Не все — выбирают такой путь, который ведет к самоубийству. Но и это тоже — поступок. Для самого поэта. Но не для его эпигонов.

Хотя и за них он тоже в ответе.

…Помню, когда мне было лет десять и я жил на даче под Можайском у родственников, была у них соседка — то ли скульптор, то ли художник, с крупными чертами лица, ходила босиком. Она, собственно, и открыла мне Цветаеву. Но дело сейчас не в этом. А в том, что каким-то неуловимым образом она

узурпировала у Цветаевой ее безбытность, неустроенность, сложность, конфликтность (не знаю уж, как у самой этой дамы обстояло дело с даром, — надеюсь, что она была талантлива, потому что в отсутствие дара все эти цветаевские муть и выверт смотрятся вообще бессмысленными).

И когда я сейчас вспоминаю целую вереницу женщин 1970—1980-х годов, строивших себя «под Цветаеву», то очень хочу верить, что у этой-то то ли художницы, то ли скульпторши все сложилось хорошо. И она смогла стряхнуть с себя этот морок. Потому что (и тут я подхожу к самому главному, что имею сказать о Цветаевой) цветаевский путь — тупиковый, путь, ведущий в никуда. Потому что любой большой поэт, когда он так выпукло показывает нам (даже не желая того), куда его завели все эти Игры и игрища, — только сам и отвечает за свои слова.

> Поэт — издалека заводит речь.
> Поэта — далеко заводит речь.
> Планетами, приметами, окольных
> Притч рытвинами… Между да и нет
> Он даже размахнувшись с колокольни —
> Крюк выморочит… Ибо путь комет —
> Поэтов путь. Развеянные звенья
> Причинности — вот связь его!
> Кверх лбом — Отчаетесь!
> Поэтовы затменья
> Не предугаданы календарем.[255]

Это точно.

Не предугаданы. А речь — заводит далеко.

Поэт вообще существо лживое, муторное и мутное.

Обвинять его в этом бессмысленно. Не бессмысленно только одно: ждать, что из всей этой смеси нечестности, эгоизма, нечуткости к другим и позы выйдет наконец нечто, что станет ему оправданием, — настоящая его жизнь и настоящая его честность. Поэтому радоваться тому, что тебя «далеко заводит речь», — нечего. Она и дислексика[256] далеко заводит. Но в этом и разница между дислексиком и поэтом — второй всегда понимает, что слова не случайны и рано или поздно за них придется платить. И даже если ты гбтов платить самую высокую цену, то, рке приготовившись платить, ты вдруг догадываешься, что есть еще в этом мире и «над-слова» — стихи не о себе, а о мире. О чем-то большем, нежели ты. И тогда твоя цена за «просто слова» (пусть и оплаченная твоей жизнью) становится невысокой. Почти ненужной. Мелкой разменной монетой, полушкой.

Потому что нашей сути, нашему предназначению нет никакого дела до того, что мы страдаем нимфоманией или неумением любить (а сами кричим, что любим безмерно — так, что адресату нашей любви этого просто не вынести)… Нашей сути, нашему кощееву яйцу (а в нем, как известно, иголка) есть дело только до того, смогли ли мы эти свои качества переплавить в тигле стихотворения (а для непишущих — в тигле самой живой жизни) так, чтобы хоть что-то самим — пусть на короткий гаснущий день — понять о себе настоящих (а настоящие — мы совсем другие), перед тем как опять свалиться в эту бездну.

Ибо неважно — плох ты или хорош. Эгоистичен или нет.

Важно: позволил ты себе быть таким или нет. Разрешил ли себе. Цветаева вот — разрешила.

2

Принято считать, что Цветаевых у нас две — до эмиграции и после. Я, правда, не совсем в этом уверен (человек ведь река, а не два берега), но если согласиться с таким «делением», то «первая» Цветаева, по-моему, как ни один другой поэт умела передавать *запах пыли* (например, Пастернак — это скорее запах дождя, занавесок, оттепели — то есть влажных запахов).

Но не — чердачной пыли, затхлой и скучной, а земной. У дороги. Когда вокруг столбы солнца, а по обочине городские лопухи или пригородная земляника. И в этом ее секрет. При всем якобы очевидном трагизме «первой» Цветаевой, она совсем не трагична, а «всепри-имна». Даже легкомысленна. И уж точно никого не упрекает. Потому что — незачем.

Идешь, на меня похожий,
Глаза устремляя вниз.
Я их опускала — тоже!
Прохожий, остановись!
Прочти — слепоты куриной
И маков набрав букет —
Что звали меня Мариной,
И сколько мне было лет.

Не думай, что здесь — могила,
Что я появлюсь, грозя…
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!
И кровь приливала к коже,

И кудри мои вились…
Я тоже *была,* прохожий!
Прохожий, остановись!

Сорви себе стебель дикий
И ягоду ему вслед:
Кладбищенской земляники
Крупнее и слаще нет.
Но только не стой угрюмо,
Главу опустив на грудь,
Легко обо мне подумай,
Легко обо мне забудь.

Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли…
— И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли.[257]

Этот же запах пробивается и в двух строфах стихотворения 1919 года «Тебе — через сто лет», о котором я скажу позднее, — запах пыли (никак прямо не упомянутый), от которого щемит сердце:

И грустно мне еще, что в этот вечер,
Сегодняшний — так долго шла я вслед
Садящемуся солнцу, — и навстречу
Тебе — через сто лет.

Впрочем, может, его, этого запаха пыли и земли, там и нет. Но я его чувствую. До такого наваждения, что когда уточнил дату написания стихотворения, то удивился: оно помечено августом, а я явно ощущаю апрельскую пустоту — с характерным запахом подсохшей, но еще голой земли.

А из стихов «второй» Цветаевой потом этот запах — тоски и счастья — улетучивается. Возможно, оттого, что Цветаева в эмиграции стала писать не словом, не даже полсловом, а слогом (ее свидетельство)[258] — а слог ничем не пахнет. Или оттого, что ей не нравился запах автобусов, блошиных рынков, чужих городов и всего остального слишком человеческого (она, кстати, в отличие от большинства ее великих товарищей и товарок, на мой взгляд, не была космополитичной: не тосковала по мировой

культуре, как Мандельштам, не рвалась в Париж, как Ахматова, не была инфантильным урбанистом, как Маяковский). Или оттого, что она просто разучилась быть счастливой.

Но исчезло не только это.

Читая «вторую» Цветаеву (что мне нравится гораздо больше, чем читать «первую»), ловишь себя на ощущении, что «первая» жила как-то честнее и справедливее (пусть и интуитивно). То есть как будто все видя с разных сторон, глядя сверху, а не только со своей собственной стороны и из своего угла (каким бы прекрасным он ей ни представлялся: ибо нет прекрасных *углов,* все они затхлые).

Даже в раннем стихотворении «Легкомыслие! — Милый грех…» (1915) есть уже это смотрение на всех (и себя в том числе) сверху. Какое-то равноудаление от всего там просвечивает — через все «я», на которых автор так явно настаивает. Вот это стихотворение.

Легкомыслие! — Милый грех,
Милый спутник и враг мой милый!
Ты в глаза мои вбрызнул смех,
Ты мазурку мне вбрызнул в жилы.

Научив не хранить кольца, —
С кем бы жизнь меня ни венчала!
Начинать наугад с конца,
И кончать еще до начала.

Быть, как стебель, и быть, как сталь,
В жизни, где мы так мало можем…
— Шоколадом лечить печаль
И смеяться в лицо прохожим!

…Чего ж тут говорить — стихотворение альбомное, подростковое. Но вот это напряженное ощущение счастья (даже в такой незначительной лисьей черте, как легкомыслие) — по-моему, стоит многого.

Написал «незначительной лисьей черте» и вдруг вспомнил, как уже упомянутая Надежда Яковлевна Мандельштам, когда писала о нечеловеческом опыте 30—40-х годов XX века, вспомнила про одну женщину, которая все свое несогласие со сталинским режимом сводила к женскому и легкомысленному

«не хочу». «Не хочу», — говорила она, когда ей предлагали написать донос на своих близких людей, угрожая пытками. «Не хочу», — когда ей предлагали выменять свободу на осведомительство, отправляя в лагерь. «Не хочу», — говорила она всему миру, когда по ней прошлись катком репрессий, отняв половину жизни. «Не хочу», — говорила она, — и выиграла.[259]

И вот это — уже свое — *не хочу* «первая» Цветаева, по-моему, долгое время несла в мир весело и осмысленно. И трудно объяснить, когда (не справившись то ли с уходом женской жизни, то ли с социальными катастрофами, то ли со своим своеволием, то ли со всем сразу) «вторая» Цветаева превратила легкое *не хочу* в лишенный объема упрек. Как будто не вытянула это свое *не хочу*. Переделала в «нет, хочу — и отдайте».

А может, она просто «разрешила» это себе?

Имея на это право, как и любой из нас, когда мы начинаем топать ногами на мир и посылать его в Европу и в почечуй.

Как бы то ни было — так началась «вторая» Цветаева. Признанно «гениальная».

Жаль, что мы не увидели еще и «третью». Которую мы могли бы назвать уже «великой». (Впрочем, какое ей дело, как мы ее назовем. И какое дело нам, как нас назовут после смерти? Жаль ведь не отсутствующих «названий». Жаль неосуществленного опыта, который нам мог бы помочь. Но и здесь нечего поскуливать — значит, мы можем поставить этот опыт самостоятельно.)

Знаю, умру на заре! На которой из двух,
Вместе с которой из двух — не решить по заказу!
Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух!
Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу!

Пляшущим шагом прошла по земле! — Неба дочь!
С полным передником роз! — Ни ростка не наруша!
Знаю, умру на заре! — Ястребиную ночь
Бог не пошлет по мою лебединую душу!

Нежной рукой отведя нецелованный крест,
В щедрое небо рванусь за последним приветом.
Прорезь зари — и ответной улыбки прорез…
Я и в предсмертной икоте останусь поэтом![260]

3

Нет смысла отрицать: жизнь Цветаевой после революции была действительно сложной (и хотя это история не только лично Цветаевой, но и всего народа, понятно, что отдельному человеку от этого не легче). Неустроенность быта… Смерть младшей дочери Ирины… Отъезд из России…

Но и в эмиграции жизнь не наладилась: были обычные для эмигрантов проблемы с работой, возникали конфликты с другими литераторами… Апофеозом же стал скандал вокруг ее мужа Сергея Эфрона, когда выяснилось, что он работал на НКВД. И, по мнению многих исследователей, именно этот скандал и вынудил Цветаеву вернуться.

При этом сама она говорила: «Русского страдания мне дороже гетевская радость»[261].

Это слова героя, воина — человека, способного все преодолеть, и, пройдя через горнило страданий, выйти полностью очищенным.

Но ведь все тексты «второй» Цветаевой этого ее отношения к жизни не подтверждают… Дело не в том, какова была сама действительная жизнь, а в том, какое художественное осмысление она получает в стихах. Ведь стихи — это совершеннейший, очищенный остаток твоей жизни. Труд даже не души, а того, что больше души. Но стихи Цветаевой, так любившей слово «душа» и все, что с ним связано (в том числе и греческую Психею[262]), являют, что она не смогла перерасти обиду этой души. И на что?

На то, что не любили?

Но разве на это можно обидеться? Особенно, когда твоя душа безмерна?

Обижается ведь в нас совсем другой орган (у кого-то — язык, у кого-то — голова, желудок, низ живота…), а не эта вздорная ересь.

При чем тут Психея, Псише, «психея»?

А если она при чем, то это уже, конечно, некая половинчатая правда.

Игра в одну лузу.

И в цветаевских — даже в лучших — стихах эмигрантского периода эту игру в одну лузу читатель легко обнаружит. Ибо определить умонастроение и отношение к миру Цветаевой в этот период можно одним словом— *упрек*.

> В себя, в единоличье чувств.
> Камчатским медведем без льдины
> *Где* не ужиться (и не тщусь!),

Где унижаться — мне едино.
Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично — на каком
Непонимаемой быть встречным![263]

Или вот — еще более показательный текст… Героиня его (впрочем, что за ерунда — нет тут никакой героини, это сама Цветаева, я вообще не верю в лирических героинь и героев в поэзии XX–XXI веков) устраивает странную и несправедливую разборку с человеком, к которому, по-видимому, испытывала какие-то чувства, но который, как и все предыдущие (и это тоже неслучайно), оказывается пошляком. А с чего, собственно, все начинается? С того, что он имел неосторожность сравнить заснеженное дерево с «цветной капустой под соусом белым», то есть с вещью исключительно «гастрономической»[264]. Но разве не того же рода метафору строит, например, Мандельштам, когда сравнивает в «Путешествии в Армению» человеческое зрение с лайковой перчаткой[265] (кстати, его за это упрекали советские критики[266]: неприятная параллель для Цветаевой, обращающей схожий упрек безымянному «спутнику»)?

И какое-то дерево облаком целым —
— Сновиденный, на нас устремленный обвал…
«Как цветная капуста под соусом белым!» —
Улыбнувшись приятно, мой спутник сказал.

Этим словом — куда громовее, чем громом
Пораженная, прямо сраженная в грудь:
— С мародером, с вором, но не дай с гастрономом,
Боже, дело иметь, Боже, в сене уснуть!

Мародер оберет — но лица не заденет,
Живодер обдерет — но душа отлетит.
Гастроном ковырнет — отщипнет — и оценит —
И отставит, на дальше храня аппетит.

Мои кольца — не я: вместе с пальцами скину!
Моя кожа — не я: получай на фасон!
Гастроному же — мозг подавай, сердцевину
Сердца, трепет живья, истязания стон.

Мародер отойдет, унося по карманам —
Кольца, цепи — и крест с отдышавшей груди.
Зубочисткой кончаются наши романы
С гастрономами.
Помни! И в руки — *нейди!*

Ты, который так царственно мог бы — любимым
Быть, бессмертно-зеленым (подобным плющу!) —
Неким цветно-капустным пойдешь анонимом
По устам: за цветущее дерево — мщу.

…Месть и проклятье за неудачно сказанное слово — это как-то очень мелко, нечестно, не для Психеи.

И дело даже не в том, что герою поэмы стать «так царственно любимым» удалось бы лишь в одном случае — если бы он не был собой (вот он, перед тобой, этот человек, со своими живыми особенностями, со своими сравнениями, пусть и гастрономическими, — люби его, хоть царственно, хоть нет, но не любится что-то)…

Вообще все это подлог: и поездка за город, и сам человек, которому суждено навсегда остаться безымянным, и «месть за дерево».

Подлог и предлог.

Для стихотворного текста — и нового упрека миру.

Ибо вся рассказанная в поэме история — это не история любви (или нелюбви), а эпизод в биографии цветаевского своеволия: и человек, и дерево, и автобус используются поэтом лишь как функция. Для собственного высказывания.

То есть, с одной стороны, все понятно: жизнь загоняет в угол, и первое, что жаждет совершить своеволец, — это шваркнуть миру в лицо первым, что под руку попадется[267].

Но когда своеволец думает, что бросил миру перчатку, он всегда ошибается: такой упрек больше похож на половую тряпку, а интонация и поведение самого обиженного напоминают присказку уборщицы: «Я тут одна, а они все ходют, ходют…»

Никуда не уехали — ты да я —
Обернулись прорехами — все моря!
Совладельцам пятерки рваной —
Океаны не по карману!

Нищеты вековечная сухомять!
Снова лето, как корку, всухую мять!
Обернулось нам море — мелью:
Наше лето — другие съели!

С жиру лопающиеся: жир — их «лоск»,
Что не только что масло едят, а мозг
Наш — в поэмах, в сонатах, в сводах:
Людоеды в парижских модах!

Нами — лакомящиеся: франк — за вход.
О, урод, как водой туалетной — рот
Сполоснувший — бессмертной песней!
Будьте прокляты вы — за весь мой
Стыд: вам руку жать, когда зуд в горсти, —
Пятью пальцами — да от всех пяти
Чувств — на память о чувствах добрых —
Через всё вам лицо — автограф![268]

На примере этого стихотворения (когда-то очень мною любимого, потому что я тоже не избежал этой мути своеволия, и очень гордился им) легко рассмотреть этот способ миростроительства, вдруг проявившийся у «второй» Цветаевой: я — и они; я ничего не должна, ибо есмь, они — должны мне все, ибо сейчас не будут, так как я их уничтожу словами. Но уничтожающие слова должны быть бесстрастны, безличны и «про всех». Да и тогда они ничего не уничтожат. Они вообще — для другого.

Не для памфлетов и сатир. И не для того, чтобы кого-то «мочить в сортире».

Они — для тебя самого.

И только.

Цветаева об этом знала лучше многих. Потому-то в лучших своих стихотворениях умела отринуть все эти несправедливости и преувеличения на пустом месте, умела увидеть все, а не единственную черту. И эти стихотворения — чистые шедевры.

Это и «Тоска по родине…», и «Сад», и «В мыслях об ином, инаком…» и многие другие.

И, конечно, «Поэма Конца».

Корпусами фабричными, зычными
И отзывчивыми на зов…

Сокровенную, подъязычную
Тайну жен от мужей, и вдов
От друзей — тебе, подноготную
Тайну Евы от древа — вот:
Я не более чем животное,
Кем-то раненное в живот.
Жжет… Как будто бы душу сдернули
С кожей! Паром в дыру ушла
Пресловутая ересь вздорная,
Именуемая душа.
Христианская немочь бледная!
Пар! Припарками обложить!
Да ее никогда и не было!
Было тело, хотело жить,
Жить не хочет.[269]

«Поэма Конца» вообще устроена таким образом, что все работает в ней на настоящую честность. Большая часть поэмы построена как диалог: реплики в нем следуют одна за другой, и уже невозможно определить, кто говорит — мужчина или женщина. Хотя, конечно, эта цветаевская оппозиция «он — она» (Он, который ищет легких — читай: обыденных — путей в любви, и Она, которая строит дом на горе — читай: в своем сердце) сохраняется. Но в этом сгустке прощального любовного разговора мы действительно слышим две реальные правды, и никому из двоих героев авторским своеволием не дается фора. То есть читатель оказывается в центре настоящего любовного поединка, который никому не суждено выиграть. И мир в поэме становится похожим на правду. А правда в поддавки не играет.

Движение губ ловлю.
И знаю — не скажет первым.
— Не любите? — Нет, люблю.
— Не любите! — Но истерзан,

Но выпит, но изведен.
(Орлом озирая местность):
— Помилуйте, *это* — дом?
— Дом — в сердце моем. — Словесность!

Любовь — это плоть и кровь.
Цвет, собственной кровью полит.

Вы думаете, любовь —
Беседовать через столик?

Часочек — и по домам?
Как те господа и дамы?
Любовь, это значит…
— Храм?
Дитя, замените шрамом

На шраме! — Под взглядом слуг
И бражников? (Я, без звука:
«Любовь — это значит лук
Натянутый — лук: разлука».)

— Любовь, это значит — связь.
Всё врозь у нас: рты и жизни.
(Просила ж тебя: не сглазь!
В тот час, сокровенный, ближний,

Тот час на верху горы
И страсти. Memento[270] — паром:
Любовь — это все дары
В костер, — и всегда — задаром!)

Рта раковинная щель Бледна.
Не усмешка — опись.
— И прежде всего одна
Постель.
— Вы хотели: пропасть

Сказать? — Барабанный бой
Перстов. — Не горами двигать!
Любовь, это значит…
— Мой. Я вас понимаю. Вывод?

В «Поэме Конца» нет места тому, что через некоторое время опять повторится в жизни Цветаевой (а подобные ситуации у нее повторялись с фатальным постоянством): я имею в виду ее

эпистолярные отношения со Штейгером[271] (хотя здесь можно поставить любое имя). На всех, в кого Цветаева была влюблена, она обрушивала целый шквал писем и стихов, высоких и поэтически-усложненных признаний. Но при этом ее невнимание к людям в целом и, по большому счету, не-любовь к источнику любовной горячки всегда приводили к тому, что Цветаева все об адресате своих чувств придумывала[272]. И любому реальному человеку через некоторое время это становилось неприятно: кому понравится играть роль тряпичной куклы, пусть даже эти тряпки — атлас и парча, расшитые настоящим золотом…

Однако Штейгер (поэтому в пример тут и приведен именно он) все-таки ей отвечает, причем уважительно.

«…В первом же моем письме на 16 страницах — постарался Вам сказать о себе все, ничем не приукрашивая, чтоб Вы сразу знали, с кем имеете дело, и чтобы Вас избавить от иллюзии и в будущем — от боли», — пишет Штейгер Цветаевой, после того как та обрушила на него лавину своего презрения, осознав с запозданием, что ему совсем не нужно то, что она за него придумала.[273] «…В моих письмах Вы читали лишь то, что хотели читать. Вы так сильны и богаты, что людей, которых Вы встречаете, Вы пересоздаете для себя по-своему, а когда их подлинное, настоящее прорывается, — Вы поражаетесь ничтожеству тех, на ком только что лежал Ваш отблеск, — потому что больше он на них не лежит. (…) Но каково тем, кого Вы „увидите“, насмотритесь и потом перестаете видеть».

Нельзя не восхититься достойной интонацией Штейгера, но дела это не меняет. И хотя понятно, что эгоцентризм поэта — и есть та питательная среда, которая помогает произрастать стихам (а реальная почва, действительный жизненный сюжет для их создания — это не наше дело), но в каких-то стихах Цветаевой этот гумус прорывается в сами стихи, все собой заполняя, а в каких-то остается там, где ему и положено быть, — внизу.

«Поэму Конца» можно назвать абсолютным шедевром Цветаевой именно потому, что здесь происходит-таки чудо преображения. Прочитав этот текст, потрясенный Борис Пастернак писал Цветаевой 26 марта 1926 года: «Я четвертый вечер сую в пальто кусок мглисто-слякотной, дымно-туманной ночной Праги с мостом то вдали, то вдруг с тобой перед самыми глазами, (…) ту бездну ранящей лирики, микельанджеловской раскинутости и толстовской глухоты, которая называется „Поэма Конца“».

…Последний гвоздь
Вбит. Винт, ибо гроб свинцовый.

— Последнейшая из просьб.
— Прошу. — Никогда ни слова

О нас… Никому из… ну…
Последующих. (С носилок
Так раненые — в весну!)
— О том же и вас просила б.

Колечко на память дать?
— Нет. — Взгляд, широко-разверстый,
Отсутствует. (Как печать
На сердце твое, как перстень

На руку твою… Без сцен! Съем.)
Вкрадчивее и тише:
— Но книгу тебе? — Как всем?
Нет, вовсе их не пишите,

Книг…

Это очень честная история. И даже последнюю фразу этого фрагмента («Нет, вовсе их не пишите, книг…») я воспринимаю как высокую самоиронию, хотя эта реплика и отдана Цветаевой ее собеседнику.

Такая же честность есть и в коротком стихотворении «В мыслях об ином, инаком…» (из цикла «Стихи сироте», 1936). Оно как бы продолжает тему стихотворения «Сад»: поэт просит дать ему для покоя единственное, что ему необходимо, — сад и только («За этот ад, / За этот бред, / Пошли мне сад / На старость лет. / (…) Скажи: довольно муки — на / Сад — одинокий, как сама. / (Но около и Сам не стань!) / — Сад, одинокий, как ты Сам»). То есть дать полное и осознанное одиночество. И вот это одиночество дается. Человек уже один. Все, о чем он попросил (по-настоящему), выполнено. Он идет один по полю с маками, о чем-то думает…

В мыслях об ином, инаком,
И ненайденном, как клад,
Шаг за шагом, мак за маком —
Обезглавила весь сад.

Так, когда-нибудь, в сухое
Лето, поля на краю,
Смерть рассеянной рукою
Снимет голову — мою.

В этом позднем стихотворении, как мне кажется, начинается та Цветаева, чье воплощение до конца нам уже никогда не увидеть. К нашему сожалению и нашей потере. «Третья» Цветаева. Которая могла бы быть, если бы в 1941 году жизнь ее не оборвалась.

Ибо безмерность (а именно это слово так любят *цветаевоведы)* — это ощущение того, что ты можешь принять в себя ВСЕ меры и ВСЕ миры (неважно, близки они тебе или нет, враждебны или дружественны), — а не бессильная борьба с чужими границами, через которые ты хочешь прорваться.

Иначе ты становишься таким гипертрофированным гоголевским носом, который ушел гулять без хозяина.

Все поэты в некоторой степени такие «носы», но только Цветаева, с ее огромным даром, показала, какая это на самом деле катастрофа — отпустить себя на волю, своевольничать до конца, «распухнуть» до отдельной черты характера (такого человеческого, увы, а не ангельского). Спасибо ей за этот урок. Поэты вообще ставят эксперименты сами на себе. Без анестезии и со всеми вытекающими из этого последствиями. Дело читателей — понять, куда идти не надо, и поблагодарить человека, который принес себя в жертву, чтобы еще при жизни стать этим предупреждающим знаком: «Прохода нет. Кирпич».

Но вернемся к этой наметившейся и, возможно, никому не очевидной, кроме меня, пунктирной линии «третьей» Цветаевой — уже на излете ее человеческой жизни.

…В начале 1941 года Цветаева пишет два последних стихотворения. Оба очень сильные (хотя многие *цвета-евоведы* заканчивают говорить о ее стихотворных удачах после «Стихов к Чехии»). Это датированное 6 марта стихотворение, обращенное к Арсению Тарковскому[274], — и такое вот четверостишие:

Пора снимать янтарь,
Пора менять словарь,
Пора гасить фонарь
Наддверный…

Эти четыре строчки написаны Цветаевой в феврале 1941 года.

Уже после возвращения в Россию, когда вся ее семья оказалась провернута в сталинской мясорубке.

Когда до войны с Германией оставалось несколько месяцев, и общество было наполнено тревожными ожиданиями.

И тем поразительнее, что это стихотворение не о грядущей смерти (хотя *цветаеводы* видят в нем именно предчувствие смерти; да и я так его понял в свои шестнадцать лет, когда прочел впервые).

Оно — не о смерти.

Оно — о другом.

Оно — об осознании (спокойном, не лишенном, конечно, горечи, но тем не менее повторюсь, спокойном) насущной необходимости в отказе от привычной и такой желанной до сих пор своей женской жизни. (Ведь зажженный фонарь — это сигнал влюбленному, что его возлюбленная дома и к ней можно прийти. «Пора гасить фонарь» — пора менять свою женскую сущность. Пора менять сущность вообще. Менять кожу.)

Это стихотворение — о переходе на новый уровень.

Когда ты осознаешь, что счастье не связано с тем, любят тебя или нет. Понимают тебя или нет.

Когда пупок или низ живота умолкают — и наконец действительно может заговорить душа (или Психея, если угодно).

И мне кажется, что Цветаева, если бы ее жизнь продлилась еще на долгие годы, показала бы нам (протянула на ладони) на закате своей жизни опыт просветленной старости.

И это было бы — *бес-пре-це-дент-но.*

Потому что кто — кроме нее — смог бы вернуться, как бы описав круг, в счастливое время своих детства и юности?

Вернуться в свое олимпийское эгоистическое всепри-ятие.

Стать этаким Гете в юбке.

И такая судьба была бы совершенно ослепительной: жизнь с таким веселым и легкомысленным началом, с такой ломаной, надрывной серединой и с таким буддийским концом.

Но этого не произошло.

31 августа 1941 года в Елабуге Марина Цветаева покончила с собой…

Думая про Цветаеву (как про себя — но себя, доведенного в эгоизме и эгострастии до предела), вспоминаешь один урок.

…Когда сначала пахнет дымом, а потом пылью, когда вечера становятся длинными, а улицы полупустыми — в общем, в апреле — всегда повторяется одно и то же.

Идешь по еще не загустевшей весне и думаешь, что ничего не

дождался.

Ничего, что тебе было нужно, не случилось.

«Того, что надо мне, того на свете нет», — вот, условно говоря, что ты думаешь.

…Как из могилы, из праха, из быстрой апрельской дымки…

(Апрель и вообще для этого — для тоски об инаком. Такое у него, видимо, назначение. Он тоже, наверное, хотел — иначе. Притворялся бурным цветеньем или встречей. Не получилось.)

Но фокус в том, что все это чудо красоты и чистоты, вся эта чужая жизнь, которая прошла мимо тебя, поманила облаком, но не остановилась, не почла честью, не далась, не улыбнулась — вдруг обернется на тебя через сто лет и позовет по имени.

К тебе, имеющему быть рожденным
Столетие спустя, как отдышу, —
Из самых недр, — как на смерть осужденный,
Своей рукой — пишу:
— Друг! Не ищи меня! Другая мода!
Меня не помнят даже старики.
— Ртом не достать! — Через летейски воды
Протягиваю две руки.
Как два костра, глаза твои я вижу,
Пылающие мне в могилу — в ад, —
Ту видящие, что рукой не движет,
Умершую сто лет назад.[275]

Дайте мне то, чего я хочу, — и я покажу вам, как умею быть счастливым! Не дадут.

Потому что УЖЕ дали. Сейчас. Здесь. А на губах у тебя — пыль. А в карманах у тебя — кулаки и крошки.

Со мной в руке — почти что горстка пыли —
Мои стихи! — я вижу: на ветру
Ты ищешь дом, где родилась я — или
В котором я умру.

На встречных женщин — тех, живых, счастливых,
— Горжусь, как смотришь, и ловлю слова:
— Сборище самозванок! Всё мертвы вы!
Она одна жива!

Я ей служил служеньем добровольца!

Все тайны знал, весь склад ее перстней!
Грабительницы мертвых! Эти кольца
Украдены у ней!

О, сто моих колец! Мне тянет жилы,
Раскаиваюсь в первый раз,
Что столько я их вкривь и вкось дарила, —
Тебя не дождалась!

И грустно мне еще, что в этот вечер,
Сегодняшний — так долго шла я вслед
Садящемуся солнцу, — и навстречу
Тебе — через сто лет.

Бьюсь об заклад, что бросишь ты проклятье
Моим друзьям во мглу могил:
— Всё восхваляли! Розового платья
Никто не подарил!

Кто бескорыстней был?! — Нет, я корыстна!
Раз не убьешь, — корысти нет скрывать,
Что я у всех выпрашивала письма,
Чтоб ночью целовать.

Сказать? — Скажу! Небытие — условность.
Ты мне сейчас — страстнейший из гостей,
И ты откажешь перлу всех любовниц
Во имя той — костей.

Можно тосковать о несбывшемся, мучить себя и других, сочинять километры писем (схожих между собой, хотя пишешь, вообще-то, разным адресатам, удивительное равнодушие), не различать по-настоящему лица (а иначе как объяснить, что с разными людьми — все одно и то же), писать гениальные стихи, самоубиться или спиться, но так и не догадаться, что НЕЛЬЗЯ отнимать у другого человека (хоть через сто лет, хоть сейчас) его право прожить свою жизнь.

Что нельзя хотеть (нельзя позволить — себе, именно себе, а кому ты что-то можешь еще не позволить?), чтобы кто-то другой

задыхался на твоей могиле или в переулке, где ты когда-то жил, от загробной тоски по такому же несбывшемуся. Невозможному. А значит — ненастоящему.

…Из весеннего дня, из будущей апрельской дымки, из прибитого дождем праха…

Алла Горбунова
КРИСТАЛЛ ПОЭЗИИ
Осип Эмильевич Мандельштам (1891–1938)

Каждый большой поэт волей-неволей оказывается выразителем духа времени. Выражение духа времени — важная, хотя и отнюдь не единственная поэтическая добродетель, — не имеет ничего общего с бытописательством, с установкой «что вижу — то пою»; речь идет о том, чтобы дать сказаться именно духу (а не фактичности) эпохи, а как это произойдет — неизвестно, ибо дух дышит где хочет и как хочет, пронизывая поэтическую плоть темы, языка, интонации. Количество великих поэтов, творивших в ту или иную эпоху, возможно, как-то связано со степенью исторической плотности самой этой эпохи: во времена, когда многие и многие поколения жили примерно одинаково, не было нужды во множестве творческих индивидуальностей, которые поэтически осмысляли бы эту жизнь, и великие поэты рождались редко, а когда они умирали, на их творениях возрастали еще многие и многие поколения — пока не появлялся новый самобытный творец. Но бывают трудные эпохи, времена перемен, — когда одно поколение уже не похоже на другое, а плотность исторических изменений, нарастающая сложность жизненных процессов настолько высоки, что сравнительно короткий промежуток времени провоцирует рождение все новых и новых поэтических индивидуальностей.

Такой эпохой были начало и первая половина XX века в России: переломному, наполненному тревогой и новизной времени (закат империи, Первая мировая война, три русские революции, Гражданская война, а затем и установление советского строя — модернистский проект принципиально нового общества) требовался не один великий поэт, способный дать времени голос и осмыслить то небывалое и безумное, что происходило на его глазах. Здесь нужны были и Блок с его «музыкой революции», и Хлебников с его «будетлянством», и Маяковский с его авангардистским словарем, и Пастернак, и Есенин, и Клюев, и Цветаева, и Ахматова… И у каждой из этих поэтических индивидуальностей — особая роль в поэзии и особое отношение ко времени. Так, Хлебников — как бы маковая коробочка семян-потенций русской поэзии; Маяковский — глашатай новизны и выразитель современного ему мира в адекватной для этого мира поэтической речи…

Роль Мандельштама и его отношение ко времени достаточно

определенны. Мандельштам — поэт, скрепляющий времена и заклеивающий пробоины века. Всю свою поэтическую жизнь Мандельштам выяснял отношения со своим временем — ибо чувствовал зависимость поэта от современной ему эпохи так болезненно, отчаянно, противоречиво, как, пожалуй, никто другой. Более того: осознавал, что долг и смысл поэзии состоит в том, чтобы скрепить «порвавшуюся связь времен»[276], преодолеть разобщенность бытия — в слове запечатлев кристаллизованное мгновение.

В творчестве Мандельштама (и в поэтических, и в прозаических его текстах) эта тема постоянно дает о себе знать. В автобиографической его прозе, которая недаром носит название «Шум времени», она звучит вполне отчетливо: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному. (…) Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зиянья, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива. (…) Надо мной и над многими современниками тяготеет косноязычие рождения. Мы учились не говорить, а лепетать — и лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык».

Это написано в 1925-м — рке после того, как в стихотворении «Век» (1922) об этом новом времени Мандельштамом было сказано пророческое «Но разбит твой позвоночник, / Мой прекрасный жалкий век!» Если бы можно было всего лишь «следить» за временем, если бы можно было оставаться всего лишь отстраненным наблюдателем… Но век требует жертвенной крови поэта, ибо только ею можно склеить распавшиеся позвонки столетий:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?
(…)
Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.[277]

Разговор Мандельштама с эпохой мучителен и противоречив: от «Нет, никогда, ничей я не был современник…» (1924) до «Пора вам знать, я тоже современник, / Я человек эпохи Москвошвея, —

/ Смотрите, как на мне топорщится пиджак, / Как я ступать и говорить умею! / Попробуйте меня от века оторвать, — / Ручаюсь вам — себе свернете шею!»[278]

Впрочем, «век-властелин», «время, вспаханное плугом»[279] — это для поэта, сказавшего о себе «Я рожден в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном / Ненадежном году — и столетья / Окружают меня огнем»[280] —, не только современная ему эпоха.

Стихи Мандельштама — поле диалога многих столетий, от эллинизма до XX века, с которым ему приходится «вековать» лишь постольку, поскольку «не выковать другого»[281]:

> А я пою вино времен —
> Источник речи италийской —
> И в колыбели праарийской
> Славянский и германский лен![282].

Он поэт, осуществляющий живую «связь» времен в поэтическом слове, скрепляющий словом историю. Он хранит и передает дикий мед поэзии[283], и в этой передаче он относится не только к прошлому, но и к живому настоящему, и к будущему. То же прошлое, к которому он обращается, не «мертвое» прошлое культурных реликтов, но оживающее, постоянно возрождающееся в настоящем прошлое. Овидий, Данте, Петрарка видятся Мандельштаму не далекими чужаками, а современниками — современниками в вечности (как писал Гессе, «в вечности есть только современники»[284]). Если мы понимаем того, кто жил столетия назад, и не понимаем нашего соседа и ровесника — значит, нашим современником является тот, живший столетия назад, а не сосед и ровесник («Свое родство и скучное соседство / Мы презирать заведомо вольны»[285]). Каким же образом мы можем совпасть в нашей одновременности с тем, кто жил столетия назад, его ведь уже нет рядом с нами? Опыт одновременности в таком случае осуществляется посредством культуры, представляющей собой объективированное внутреннее время ее создателей. Читая «Божественную комедию», мы оказываемся современниками Данте, если только мы читаем правильно, раскрывая внутреннее время вещи и совпадая с ним. Преемственность культуры — никогда не заданная, а бесконечно творимая каждым поэтом, и потому не может быть и никакого разрыва культурной традиции: ведь никакой предзаданной культурной традиции вовсе нет, чтобы она могла прерываться. Настоящая, а не «школьная» культура есть только постольку, поскольку есть творец.

Темами духовной преемственности, объединения времен пронизана мандельштамовская «Грифельная ода» (1923, 1937) — стихотворение, посвященное в первую очередь самому процессу поэтического творчества.

Грифельная ода

Мы только с голоса поймем,
Что там царапалось, боролось…

Звезда с звездой — могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык,
Кремень с водой, с подковой перстень,
На мягком сланце облаков
Молочный грифельный рисунок —
Не ученичество миров,
А бред овечьих полусонок.

Мы стоя спим в густой ночи
Под теплой шапкою овечьей.
Обратно, в крепь, родник журчит
Цепочкой, пеночкой и речью.
Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.

Крутые козьи города,
Кремней могучее слоенье;
И все-таки еще гряда —
Овечьи церкви и селенья!
Им проповедует отвес,
Вода их учит, точит время,
И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором.
И ночь-коршунница несет

Горящий мел и грифель кормит.
С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья,
И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!

Плод нарывал. Зрел виноград.
День бушевал, как день бушует.
И в бабки нежная Игра,
И в полдень злых овчарок шубы.
Как мусор с ледяных высот —
Изнанка образов зеленых —
Вода голодная течет,
Крутясь, играя, как звереныш.

И как паук ползет ко мне —
Где каждый стык луной обрызган,
На изумленной крутизне
Я слышу грифельные визги.
Ломаю ночь, горящий мел,
Для твердой записи мгновенной,
Меняю шум на пенье стрел,
Меняю строй на стрепет гневный.

Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик, —
Двурушник я, с двойной душой,
Я ночи друг, я дня застрельщик.
Блажен, кто называл кремень
Учеником воды проточной.
Блажен, кто завязал ремень
Подошве гор на твердой почве.

И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света;
И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключая в стык —
Кремень с водой, с подковой перстень.

Это стихотворение исполнено танцующей легкости, но за этой легкостью скрывается высшая степень смысловой плотности. Иррациональность и случайность образов здесь иллюзорны: Мандельштам, как хорошо видно по сохранившимся черновикам, тщательно выверял каждую строку и каждое слово «Грифельной оды». Высшая степень творческих возможностей человека в своем осуществлении часто дает продукт, с виду нерукотворный, подобный явлениям природы, такой, который, как кажется, нарочно не выдумаешь. Все напряжение творческой работы в нем незаметно — кажется, что написанное получилось само собой. В стихотворении говорится и об этом: об ученичестве у природы, необходимом поэту и вообще культуре.

Само название оды и образ грифеля, мела — отсылка к последнему стихотворению Г. Р. Державина, «Река времен в своем стремленьи…», написанному мелком на грифельной доске[286]. «Звезда с звездой — могучий стык, /

Кремнистый путь из старой песни» — отсылка к «Выхожу один я на дорогу…» Лермонтова. В стихотворении Мандельштама лирический герой тоже движется — через время — по вертикали — в гору: «Крутые козьи города, / Кремней могучее слоенье, / И все-таки еще гряда — / Овечьи церкви и селенья!» Поэтическим голосом (горящим мелом) он связывает прошлое и будущее в этом восхождении, жаждет преодолеть угрозу забвения, сформулированную Державиным: «Река времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей. / А если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы».

По Мандельштаму же, поэт объединяет времена («Обратно, в крепь, родник журчит / Цепочкой, пеночкой и речью»), своим творчеством преодолевая разобщенность бытия, — поэзия сохраняет неподвижным в памяти течение реки времен, подобно тому, как грифельная доска продолжает веками хранить полустертые строки.

Образность стихотворения амбивалентна[287]: образы, представляющие природу и образы, представляющие культуру, двойственность самой воды (у Державина смывающей культуру — «народы, царства и царей», у Мандельштама — учительствующей), образы дня и ночи. Ночь связана с творчеством и с первозданным хаосом. Она «несет горящий мел» и «кормит грифель». В процессе творчества необходимо

обращение и к ночи, и ко дню, поэтому стихотворец и «ночи друг», и «дня застрельщик». За ночью — вдохновение, бессознательное, иррациональное, прапамять, дионисийское начало; за днем — возможность сохранения и становления культуры, ясность, оформляющее, аполлоническое начало[288]. Они оба необходимы для поэзии. Одной ночи недостаточно: нужно «сломать» ночь, чтобы сделать твердую мгновенную запись. В связи со спецификой своего ремесла (черпать из бездонного ночного и оформлять и сохранять в дневном) поэт обречен на расколотость: «Я ночи друг, я дня застрельщик». Не только время, но и амбивалентность самого бытия, свет и тьму, Мандельштам жаждет объединить посредством поэзии (в этом соединении противоположностей смысл «стыка» из первой и последней строфы: «Звезда с звездой — могучий стык, / Кремнистый путь из старой песни, / Кремня и воздуха язык, / Кремень с водой, с подковой перстень» и «И я хочу вложить персты / В кремнистый путь из старой песни, / Как в язву, заключая в стык — / Кремень с водой, с подковой перстень»). В невероятном занятии поэта становится возможным соединение несоединимого, собирание расколотого на части бытия.

Другая тема стихотворения — это формирование памяти человечества — культуры. Вначале «мы стоя спим в густой ночи под теплой шапкою овечьей». Это еще «овечий», пастушеский мир, предкультурное состояние. «Овечьи церкви и селенья» не обладают памятью. В это время их учит природа («им проповедует отвес») — Евангелие природы является предшественником. Евангелий, записанных учениками Христа: сначала проповедует отвес, а потом Христос, и проповедь его продолжает проповедь отвеса. Так и вся культура не появляется вопреки природе, а органично прорастает из нее. Сама природа хочет иметь память, и эта память, столетиями формируясь, прорастает из кремня и воды. Память эта преодолевает забвение и смерть, и влагающий «персты в кремнистый путь из старой песни» (отсылка к евангельскому Фоме[289]) лично, на своем опыте убеждается в преодолении смерти, что в данном случае применимо к творцу, утверждающему культуру. Вложение перстов «в кремнистый путь из старой песни, как в язву, заключая в стык — кремень с водой, с подковой перстень» — высший момент творческого осуществления и бессмертия творца.

Сама фамилия *Мандельштам* уже вызывает ассоциации со священным даром: *Мандельштам* переводится с идиш[290] как «ствол миндаля» — и этот ветхозаветный образ напоминает внимательному читателю Библии о том, как Господь некогда избрал первосвященником Аарона, ибо из всех жезлов,

поднесенных к ковчегу откровения двенадцатью начальниками колен Израилевых, лишь жезл Аарона «пустил почки, дал цвет и принес минда-ли» (Числа, 17, 8), а позднее поставил «пророком для народов» Иеремию, способного увидеть «жезл миндального дерева» (Иеремия, 1, 5—11). О происхождении своей фамилии сам поэт никогда не забывал и обыгрывал его в стихах:

Есть ценностей незыблемая скала
Над скучными ошибками веков.
Неправильно наложена опала
На автора возвышенных стихов.
И вслед за тем, как жалкий Сумароков
Пролепетал заученную роль,
Как царский посох в скинии пророков,
У нас цвела торжественная боль…

(1914)

В биографии Мандельштама есть трагедия бесприютства, скитальчества, нищеты, отверженности. Он был неприспособленным к жизни, «не от мира сего», и потому в воспоминаниях современников предстает отчасти трагической, отчасти комической фигурой: одновременно и «существом священным, крылатым»[291], и «человеком эпохи Москвошвея» — «этаким Паганелем от поэзии, не имеющим понятия о самых элементарных законах и правилах человеческого общежития», как выразился биограф поэта Олег Лекманов[292]. Так, Николай Чуковский пишет о «его необыкновенной несопряженности ни с каким бытом», а Виктор Шкловский вспоминает о том, как Мандельштам, «живя в очень трудных условиях», «умудрялся оставаться избалованным»: «Его какая-то женская распущенность и птичье легкомыслие были не лишены системы. У него настоящая повадка художника, а художник и лжет для того, чтобы быть свободным в единственном своем деле». Эту мифологизированную биографию Мандельштама, созданную коллективными усилиями нескольких поколений мемуаристов, одним словом развенчивает вдова поэта, Надежда Яковлевна Мандельштам: «О. М. был не по плечу современникам: свободный человек свободной мысли в наш трудный век. Они и старались подвести его под свои заранее готовые понятия о „поэте“».

Любой миф есть только лишь часть истины о поэте и человеке — неизмеримо глубже масок, которые уютно запечатлеваются в памяти случайных свидетелей его бытия. Различные факты биографии Мандельштама с трудом

укладываются в единое целое. Его нельзя представить ни борцом с режимом, ни человеком, сломленным этим режимом. Его и в принципе трудно представить как цельную личность: он был сложным, противоречивым и переменчивым человеком, со своим внутренним расколом. Не следует искать в его поступках линейную логику. Все, что Мандельштам делал, он делал искренне, хотя при этом он мог со всей искренностью делать противоречащие друг другу вещи и колебаться до противоположных крайностей.

Да и стихи Мандельштама разных лет, как мне кажется, существенно различаются. Поэзия раннего периода ткется из впечатлений и воспоминаний, про которые кажется, что они — части сна, как бы сквозь стекло наблюдаемого со стороны. Подчеркивается игрушечность, хрупкость, хрустальность мира автора. Эти стихи как будто погружают в атмосферу просторной детской комнаты в старинном предреволюционном доме — с игрушечными волками и детскими книгами[293]. Эти стихи словно написаны одиноким ребенком, играющим в миры. «Сон — стекло — хрусталь — кристалл — тишина — пустота — немота — вечность — туман — игрушечность и странность всего происходящего — печаль — свобода — бедность — простота» — таким представляется настроение этой поэзии. Несозданный мир между сном и явью, принадлежащий зыбкому царству фантазии одинокого мальчика-поэта, который «блуждал в игрушечной чаще и открыл лазоревый грот…»[294] Но уже в этих стихах есть узнаваемая удивительная фактура мандельштамовского стиха: подробная, плотная, органичная в смысле отношения частей и целого.

Юный Мандельштам был членом «Цеха поэтов», объявившего о рождении нового поэтического направления — акмеизма, пришедшего на смену уже «устаревшему» символизму. Главной претензией акмеизма к символизму было обвинение в абстрактности, удаленности от всего земного, тогда как акмеизм призывал к поэтическому осмыслению посюстороннего. Как писал Мандельштам в статье «Утро акмеизма» (1912), если для символистов и тело, и мир в целом были местом заключения духа, рвущегося за пределы своей «темницы», то для акмеистов, они стали домом, который любят и обустраивают, и камнем для архитектурной работы, под каковой понималась поэзия. «Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец». Акмеизм для Мандельштама означал «сообщничество

сущих в заговоре против пустоты и небытия», тогда как символизм был скорее сообщничеством пленных в клети пространства, времени и причинности, ведущих подкоп под эту клеть. Акмеизм предпочитал живую розу, а не розу-символ. В статье «О природе слова» (1921–1922) Мандельштам подчеркивает, что основное различие символизма и акмеизма находится все же не на уровне идей и мировоззрений, а на уровне понимания слова и на уровне нового вкуса: «Самое удобное и правильное — рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика — форма, все остальное — содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичнее — значимость слова или его звучащая природа? Словесное представление — сложный комплекс явлений, связь, „система“. Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре».

Акмеизм претендовал на создание органической школы русской лирики, и поэтика Мандельштама, как раннего, так и позднего, есть лучший пример органической поэтики. Мандельштам постоянно проводил аналогию между поэтическим словом и живым организмом. Эта аналогия отнюдь не нова в истории литературы, но у каждого поэта она сбывается особым образом. Для Мандельштама, особенно раннего, до того, как он сменил «строй» на «стрепет гневный», в мире и в художественном произведении важна гармония, гармония между культурой и природой, ему дано чувство Вселенной как живого органического единства, где всё на своем месте, как всё на своем месте должно быть и в стихотворении, которое осуществляется как самодостаточное художественное произведение лишь при условии органического отношения частей и целого. Это чувство — целого и органического отношения его частей — делает многие стихи Мандельштама столь изумительно совершенными.

Но как же возможно чувство целого, когда сам мир уже не собирается в целое, поскольку «порвалась связь времен»? Мир уже не собирается, но в искусстве это целое возможно, хотя оно и существенно отличается от целого классических времен — теперь оно с зияниями, пустотами, разрывами, данное обрывками, фрагментами, но продолжающее быть единым произведением. В этой ситуации поэтический язык XVIII и XIX веков уже не годится, и Мандельштам создает новую поэтику — поэтику ассоциаций, звуковых сгустков, смысловых пучков, где все перекликается со всем и сияет многими гранями, одно слово-образ отражает и

преломляет сияние другого слова-образа, отражает и преломляет как присущие самому стиху, так и внешние ему смыслообразы, свободно обращаясь со всем пространством мировой поэзии и культуры. Он «получил блаженное наследство — чужих певцов блуждающие сны»[295] — то есть был поэтом, осознающим преемственность поэзии по отношению к прошлому, ее необходимость ответить настоящему и предстоять будущему.

Непонимание поэзии во многом провоцируется убеждением, что слово является только внешней оболочкой для мысли, что смысл слову придает только идея, которая стоит за ним. Однако речь говорящего не передает уже совершившуюся мысль, но осуществляет ее. Такая речь — не средство фиксации, оболочка или одеяние мысли, а присутствие этой мысли в чувственном мире, не одежда, а манифестация, воплощение. И в наибольшей степени это свойственно поэтической речи.

Французский поэт Поль Валери придумал остроумную притчу, показывающую отличие поэтического слова от обыденного: слово обыденного языка подобно разменной монете или бумажным банкнотам, потому что оно не обладает стоимостью, которую символизирует, в отличие от поэтического слова, подобного монете золотой, ибо само обладает стоимостью, которую символизирует. То есть поэтическое слово — это не просто указание на нечто иное, но, как и золотая монета, оно само есть то, что представляет. Это слово, само обладающее стоимостью, которую символизирует, обладает и своим собственным смыслом, помимо простого значе-ния-указывания.

Повседневная речь пользуется, как разменной монетой, общепринятыми значениями слов. Особых усилий для понимания она не требует — решающий порог выражения в ней уже пройден. Привычка к ней затмевает возможность другой речи, разрушающей привычные рамки проговоренного. Язык обладает для нас некоторой иллюзорной понятностью оттого, что большую часть времени мы пребываем в пределах конституированного языка и пользуемся имеющимися значениями. Любая же настоящая поэзия — в том числе и поэзия Мандельштама — заставляет нас эти пределы покинуть.

Для Мандельштама были крайне важны звуковая и ритмическая стороны стиха, и он всегда их подчеркивал при чтении. Для его поэзии характерны ассоциативность и небывалая синестезия — «единство чувств», сложные переплетения ткани чувственного восприятия: звука, визуального образа, тактильного ощущения[296]. Значение слова, его содержание — только один из равноправных элементов того пучка, каковым является слово. Оттого стихи Мандельштама играют цельным единством звука,

визуального образа, эмоции, значения. Они зримы, звучны, осязаемы — и они значат. И вся насыщенная ткань чувственного восприятия в стихах Мандельштама сплетена воедино с не менее плотной тканью культуры, порождая сияние многогранного кристалла.

Так, «топот губ» и губная артикуляция стихотворения «Флейты греческой тэта и йота…» создают ощущение флейты в губах, сочетаясь с символами моря, флейты, Греции, глины, губ. Это стихотворение разворачивается в своей звукописи пучками смыслов, рассказывая о сиреневом глиняном море, уничтожающем меру, которая становится мором, разыгрывая предельное исступление музыки флейты и обрывая его на последнем пороге неведомого:

Флейты греческой тэта и йота —
Словно ей не хватало молвы —
Неизваянная, без отчета,
Зрела, маялась, шла через рвы.
И ее невозможно покинуть,
Стиснув зубы, ее не унять,
И в слова языком не продвинуть,
И губами ее не размять.

А флейтист не узнает покоя:
Ему кажется, что он один,
Что когда-то он море родное
Из сиреневых вылепил глин…
Звонким шепотом честолюбивым,
Вспоминающих топотом губ
Он торопится быть бережливым,
Емлет звуки — опрятен и скуп.

Вслед за ним мы его не повторим,
Комья глины в ладонях моря,
И когда я наполнился морем —
Мором стала мне мера моя…
И свои-то мне губы не любы —
И убийство на том же корню —
И невольно на убыль, на убыль
Равноденствие флейты клоню.

(1937)

У Мандельштама часто встречаются мотивы недоверия к слову, и здесь («и в слова языком не продвинуть», «вслед за ним мы его не повторим»), и в других стихах, показывающих, что Мандельштам знает «первоначальную немоту». Так, еще в 1910-м он пишет стихотворение «Silentium», теснейшим образом связанное с одноименным текстом Ф. И. Тютчева:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Это недоверие к слову — признак истинной и глубокой поэзии, которой ведомо, что язык часто оказывается преградой для выражения непосредственного смысла, ради выражения которого поэт, осознающий, что «из косноязычья рождается самый прозрачный голос»[297], переходит на первоязык лепета.

Мандельштам — и в своей поэзии, и в своей рефлексии о поэзии — глубокий мыслитель. Это тот случай, когда рефлексия высокого уровня поспевала за творчеством, нисколько ему не мешая. Если бы мы захотели дать философский комментарий к тем его стихотворениям, которые на первый, неподготовленный, взгляд кажутся лепетом и звукописью, мы бы обнаружили как смысловую их бездонность, так и бесконечную точность. В поэтике Мандельштама непосредственным образом решаются вопросы отношения слова и истории. Эта поэтика гармонична еще и в том смысле, в каком гармония есть рассеченное время. В статье «Скрябин и христианство» Мандельштам пишет: «Гармония — это кристаллизовавшаяся вечность, она вся в поперечном разрезе времени, который знает только христианство. (…) Христианская вечность — это кантовская категория, рассеченная мечом серафима». В этой поэтике объектом внимания оказывается кристаллизованное мгновение-событие. Мгновение

это отделяется от линейного развертывания истории и окаменевает в поэтическом слове. Именно в этом «камне» (название первого сборника Мандельштама) сводятся воедино прошлое, настоящее и будущее. Все эти времена внезапно раскрываются в рамках статического момента, застывшего в слове поэта. И этот камень становится порывом, когда к нему прибавляется голос, это слово произносящий. Для Мандельштама образ голоса (или рта) очень важен: голос — это личность. Потому и стихи должны произноситься «с голоса», и «мы только с голоса поймем, что там царапалось, боролось».

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье, —
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду, —
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесу топорище найду.

(1931)

Когда-то это стихотворение мне казалось чем-то вроде псалма, обращенного к Богу, — но потом я поняла, что поэт, скорее всего, обращается к самому языку: именно русский язык для Мандельштама — «мой друг и помощник мой грубый». В этом стихотворении поэт как бы принимает на себя смертные грехи народа, который его же и отвергает.

Мучительное осознание «непризнанного братства», отверженности от века-зверя, века-волкодава — мотив многих стихотворений Мандельштама 1930-х годов.

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей, —

Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.
Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей:
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей…

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе;
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.
Уведи меня в ночь, где течет
Енисей И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

(1931, 1935)

…В 1910-е годы, когда грядущий век-волкодав был еще игрушечным волком из детской, трудно было представить, какой жизненный путь предстоит Мандельштаму — выходцу из культурной еврейской семьи, жителю блистательного Петербурга, поэту, чей талант был рано признан в литературных кругах. Трудно было представить себе, что ждет и других поэтов начала XX века. А Хлебникова ждала «зеленая могила» в деревне под Новгородом; Гумилева, Клюева и Нарбута — расстрел; Маяковского, Есенина и Цветаеву — самоубийство; Блока, Волошина, Кузмина — ранняя смерть…

Мандельштама же ожидала общая могила в пересыльном лагере во Владивостоке.

Еще в 1933 году поэт совершил литературно-самоубийственный поступок: не только написал жестокую эпиграмму на Сталина, но и стал открыто читать ее своим знакомым:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются глазища
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.
Как подкову, дарит за указом указ —
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него — то малина
И широкая грудь осетина.

Это, по-моему, далеко не лучшее из стихотворений Мандельштама, но в данном случае перед нами не столько литературное произведение, сколько поступок — своего рода акт высвобождения из-под власти всеобщего страха.

Впрочем, отношение поэта к Сталину было отнюдь не однозначным. Как свидетельствуют, например, воспоминания Корнея Чуковского, многие в ту эпоху чувствовали своего рода восторженную влюбленность в вождя: «ОН (Сталин. — *А. Г.)* стоял, немного утомленный, задумчивый и величавый. Чувствовалась огромная привычка к власти, сила и в то же время что-то женственное, мягкое. Я оглянулся: у всех были влюбленные, нежные, одухотворенные и смеющиеся лица. Видеть его — просто видеть — для всех нас было счастьем»[298].

Так, в 1937 году Мандельштам написал такое пронзительное стихотворение:

Если б меня наши враги взяли
И перестали со мной говорить люди,
Если б лишили меня всего в мире:
Права дышать и открывать двери
И утверждать, что бытие будет
И что народ, как судия, судит, —
Если б меня смели держать зверем,
Пищу мою на пол кидать стали б, —
Я не смолчу, не заглушу боли,
Но начерчу то, что чертить волен,
И, раскачав колокол стен голый
И разбудив вражеской тьмы угол,
Я запрягу десять волов в голос
И поведу руку во тьме плугом —
И в глубине сторожевой ночи
Чернорабочей вспыхнут земле очи,
И — в легион братских очей сжатый —

Я упаду тяжестью всей жатвы,
Сжатостью всей рвущейся вдаль клятвы —
И налетит пламенных лет стая,
Прошелестит спелой грозой Ленин,
И на земле, что избежит тленья,
Будет будить разум и жизнь Сталин.

Это слишком сильно (много сильней пресловутой эпиграммы), чтобы быть написанным с целью снискать расположение властей. И в этом стихотворении вновь звучат мотив отверженности, отщепенства и нота высокой жертвенности, как во многих лучших стихах Мандельштама. Однако стоит оговориться, что существуют разные точки зрения на эти «покаянные» стихи. Так, Н. Я. Мандельштам утверждала, что последняя строчка у Мандельштама на самом деле звучала иначе: «Будет *губить* разум и жизнь Сталин». Что же касается «Оды» Сталину[299], исследователи яростно спорят о том, что в действительности имел в виду Мандельштам и не является ли это стихотворение на самом деле злой пародией на оду, где Мандельштам «нашаманил» нечто противоположное буквальному прочтению текста.

В 1934-м поэта арестовали, но приговор, благодаря хлопотам друзей и вмешательству в дело самого Сталина (по слухам, отдавшего приказ «Сохранить, но изолировать»), оказался неожиданно мягким: трехлетняя ссылка в город Чердынь Свердловской области.

Как предположил Фазиль Искандер, Сталину эпиграмма могла польстить тем, что в ней он представал хотя и страшной, но могучей силой — в особенности на фоне «сброда тонкошеих вождей»:

«Ужас перед обликом тирана, нарисованный поэтом, как бы скрывает от нас более глубокий, подсознательный смысл стихотворения: Сталин — неодолимая сила. Сам Сталин, естественно, необычайно чуткий к вопросу о прочности своей власти, именно это почувствовал в первую очередь.

„Наши речи за десять шагов не слышны“.

Конец. Кранты. Теперь что бы ни произошло — никто не услышит.

„А слова как тяжелые гири верны“.

Идет жатва смерти. Мрачная ирония никак не перекрывает убедительность оружия. Если дело дошло до этого: гири верны. (…)

Стихотворение выражало ужас и неодолимую силу Сталина.

Именно это он внушал и хотел внушить стране. Стихотворение доказывало, что цель достигается…»[300]

Надежде Яковлевне Мандельштам разрешено было ехать вместе с мужем. Вскоре же приговор был пересмотрен и заменен на трехлетнюю административную высылку из столицы с лишением по истечении этого срока права проживать в Москве, Ленинграде и еще десяти городах СССР. Но арест свой Мандельштам психически перенес очень тяжело, вплоть до попытки самоубийства.

Местом ссылки Мандельштамы выбрали Воронеж. Там он пытался участвовать в работе местной писательской организации, некоторое время работал заведующим литературной частью в воронежском театре. Затем потерял работу, жизнь стала очень тяжелой. Мандельштам весь отдался чувству отчаяния, одевался небрежно, был, как он писал Н. С. Тихонову, «тяжело болен, заброшен всеми и нищ».

Срок воронежской ссылки истек 16 мая 1937 года. Мандельштамы уехали в Москву, затем поселились в Калинине… И уже через десять месяцев нарком внутренних дел СССР Н. И. Ежов получил новый донос на поэта — от первого секретаря Союза писателей СССР В. П. Ставского: «Его поддерживают, собирают для него деньги, делают из него „страдальца“ — гениального поэта, никем не признанного. (…)…Прошу Вас помочь решить этот вопрос об О. Мандельштаме». «Вопрос был решен» кардинально: Мандельштама вновь арестовали за «антисоветскую деятельность». Приговор — пять лет лагерей. 27 декабря 1938 г. О. Э. Мандельштам умер в пересыльном лагере во Владивостоке. Воспоминания товарищей по несчастью о его последних днях таковы: «Мы стали (очень быстро) замечать странности за ним: он доверительно говорил нам, что опасается смерти — администрация лагеря хочет его отравить. Тщетно мы его разубеждали — на наших глазах он сходил с ума» (Д. Злотинский); «В ноябре нас стали заедать породистые белые вши (…) Сыпной тиф проник, конечно, и к нам. Больных уводили, и больше мы их не видели. В конце декабря, за несколько дней до Нового года, нас утром повели в баню, на санобработку. Но воды там не было никакой. Велели раздеваться и сдавать одежду в жар-камеру. А затем перевели в другую половину помещения в одевалку, где было еще холодней. Пахло серой, дымом. В это время и упали, потеряв сознание, двое мужчин, совсем голые. К ним подбежали держиморды бытовики. Вынули из кармана куски фанеры, шпагат, надели каждому из мертвецов бирки и на них написали фамилии: „Мандельштам Осип Эмильевич, ст. 58 (10), срок 10 лет“» (Ю. Моисеенко). «Прежде чем покойника

похоронить, у них вырывали коронки, золотые зубы. Снимали с помощью мыла кольца, если кольца не поддавались, отрубали палец. У Мандельштама, я знаю, были золотые коронки… И только потом хоронили: в нательной рубахе, кальсонах, оборачивали простыней и отвозили на кладбище без гроба. На Второй Речке за первой зоной рыли траншеи — глубиной 50–70 см и рядами укладывали» (Д. Маторин).

Как и Моцарт, Мандельштам был похоронен в общей могиле. «А мог бы жизнь просвистать скворцом, / Заесть ореховым пирогом… / Да, видно, нельзя никак»[301].

Кажется, что большинство (как мандельштамовских, так и наших современников) способно воспринимать личность поэта, лишь вписав ее в некий шаблон. Так, советская критика могла оценить Мандельштама либо как полусумасшедшего чудака, либо как «мастера» из старого мира, пишущего «несвоевременные» стихи. Так, сегодня имя Мандельштама является своеобразным «символом культуры» и входит в стандартный интеллигентский набор («Мандельштам — Бродский — Петербург —…»). Притом культура понимается здесь как нечто, относящееся преимущественно к прошлому, застывшее, мертвое, далекое, всегда уже заданное и потому существующее само по себе, и требующее священного преклонения. Такая «мертвая» культура вполне обоснованно вызывает у молодых и дерзких протест и желание отшвырнуть подальше книги, которые им подпихивают со словами: «Читай — будешь культурным, образованным, интеллигентным!» И адепты этой «мертвой» культуры, испытывающие к ней пиетет как к мертвому богу, но очень боящиеся, как бы он вдруг не воскрес, поскольку тогда они бы совершенно не знали, что с ним делать, и все возведенные в его память сооружения, в действительности охраняющие его смерть, оказались бы не нужны, — присвоили себе Мандельштама как символ определенного периода петербургской эпохи русской культуры и как жертву сталинского режима. Но мы хотим не их Мандельштама — а «снова» Мандельштама.

Светлана Бодрунова
СУДИТЬ МОЖНО ТОЛЬКО ПО ПРАВУ ЛЮБВИ
Анна Андреевна Ахматова (1889–1966)

…Что и как сегодня молодой человек вроде меня может написать об Ахматовой? Когда мне предложили написать о ней, тут же пришло в голову «не дорос» Бориса Чичибабина. В ответ на просьбу заполнить анкету об отношении к Ахматовой и ее творчеству, он воскликнул: «Вы же должны понимать, что я, и это без всякого кокетства, без всякого самоумаления, действительно не могу считать себя вправе…»[302] Оно и понятно. Ведь ходячий мрамор эта наша Ахматова. Статуя. Финал российской классики.

Но, как заметил тот же Чичибабин, «в правах уравнивает или права дает любовь».

И уже поэтому говорить об Ахматовой могут (и, наверное, должны) как можно больше людей. Ведь несмотря на то, что ее стихи, проза, письма, переводы переиздаются в изобилии, что вновь и вновь публикуются воспоминания о ней, что особый, концентрированный петербургский поэтический дух и по сей день хранит отпечаток ее каблука, — мы знаем о ней (то есть о глубинных причинах и пружинах ее текстов) так мало, что не хватит нескольких поколений, чтобы воссоздать наиболее точную из возможных картин ее творческой дороги.

Мы, кажется, еще не рождаемся с Ахматовой в крови. Впрочем, это спорно: многие ахматовские строки мы повторяем, не вспоминая об их авторстве. «Все расхищено, предано, продано…», «Сколько просьб у любимой всегда! У разлюбленной просьб не бывает…», «Настоящую нежность не спутаешь ни с чем, и она тиха…», «Я научилась просто, мудро жить…», «Ты письмо мое, милый, не комкай…», «Ведь под аркой на Галерной наши тени навсегда…», «Сочинил же какой-то бездельник, что бывает любовь на земле…» Иные народные песни такой популярности не знают. Я всегда удивлялась этому. Про Ахматову никогда не говорят, что, мол, «разошлась на цитаты». А ведь так и есть — «разошлась».

* * *

В 2000-е годы история поэзии сделала удивительный виток:

творческая жизнь в Петербурге ожила, и литераторы предприняли массу попыток воссоздать атмосферу самого поэтичного времени — 1910-х годов. И снова появилась на Михайловской площади (ныне площади Искусств) «Бродячая собака» — знаменитое кабаре, прибежище ярчайших столичных талантов: поэтов, прозаиков, актеров, художников… В 2001 году одно из первых выступлений в новой «Бродяке», как мы ее звали, было с моим участием. Портреты знаменитых литераторов в курилке щекотали тщеславие. Мы чувствовали себя богемой, цитируя «Заблудившийся трамвай» Гумилева или «Вам!» Маяковского с той самой сцены… История, говорят, повторяется в виде фарса. Было что-то от фарса в нашем наигранно-легком отношении к этому месту, но там отчасти прошли и наши годы, наша юность, а к этому сложно «не относиться». И, пожалуй, это мое недолгое, по касательной шедшее бытование в дантовских кругах литературы дает мне некоторое — минимальное — право говорить об Ахматовой: на мгновение, на сотую долю мои пути наложились на ее пути, и я словно увидела со стороны один из ярких периодов ее жизни.

Ахматова, самая выдержанная с точки зрения стиля дама Серебряного века, представляется мне самой *разной,* разнообразной — с точки зрения человеческой, жизненной; ее персона удивительно меняется, сохраняя сердцевину. В ее образе равно интересны и собственно тексты — и то, как из молодой «не жены, а колдуньи» выросла мудрая, печальная и одинокая женщина, воплотилась «бабушка Ахматова».

Жизнь Ахматовой, как и ее творчество, делится для меня на три разных периода, на три времени, и в каждом из них *Анна, Анна Ахматова, Анна Андреевна* — отдельная персона. И все-таки в любом из трех этапов есть что-то и от первой, и от второй, и от третьей Анны.

Было у этой жизни, конечно, еще предисловие.

Детство, которое осталось в памяти Ахматовой в антифрейдовском виде: как писал Вячеслав Всеволодович Иванов (не Вячеслав Иванов из Серебряного века, а другой, известный филолог, приятель поздних ахматовских дней), детство начиналось для нее не в доме, семье, а как раз за калиткой дома[303]. Мне легко это представить: любой, кто провел детство на земле, в деревне, именно за воротами двора нашел самые яркие, солнечные, летние детские воспоминания.

Юношеская влюбленность в «В. Г.-К.»[304], попытка самоубийства, окончившаяся, слава богу, только стыдом,

постоянные переезды (Евпатория, Киев…) из-за страха туберкулеза, «рваное» обучение в женских учебных заведениях, расставание родителей… Но этот период так часто остается за кадром любого размышления об Ахматовой, что и во мне оставил малый отпечаток. Может, потому, что узнавала Ахматову я, как и большинство, в школе, где мы проходим общий, так сказать, литературный онтогенез через филогенез[305] самой литературы: сначала золотой век, потом серебряный, потом ветвящаяся современность. А для многих юных поэтов, приходящих в разные литобъединения и кружки, литературное время и литературные влияния движутся в обратном направлении: сначала окружающие, потом современники, потом то, откуда современники пошли, и уже в зрелом возрасте — самое большое и мощное, русская классика, прочитанная новыми глазами. У меня первое, «школьное» направление тоже постепенно сменилось на второе. Ахматова остается на своем месте — как своеобразный центр временного потока; но с возрастом все полнее восстают неуместные в школьной программе, но известные мне теперь сведения о травмах и радостях ее детства и ранней юности, которые не раз аукнутся в ее творческой биографии.

Главное, что осталось в моей памяти от этого «предисловия» к ее судьбе, — Ахматова, оказывается, не Ахматова, а Горенко. Фамилией прабабушки она стала подписываться позже, уже в Петербурге, когда отец, далекий от поэзии, запретил дочери публиковаться под его фамилией («Не срами мое имя!» — «И не надо мне твоего имени!»). Но мне почему-то кажется, что именно в романтической ранней юности Анне недоставало «высокого» имени, которое поднимало бы ее над бытом. И через половину жизни Анна пронесла это двойное имя: земную фамилию Горенко (то ли «горе», то ли «гора») и «ханское» имя Ахматова, которое только после второго развода стало ее настоящей фамилией.

Первый период: Ахматова «Бродячей собаки», акмеизма, брака с поэзией (Николай Гумилев). Написав стихи 1910–1911 годов, она уже сделала достаточно, чтобы войти в, да, пантеон русской поэзии. Эти стихи — ее имя для всего мира и ее мучение: особенно «Сжала руки под темной вуалью…» — его она читала вслух на выступлениях так много раз, что почти возненавидела. Ее первая настоящая литературная удача, вызывающая у молодых читательниц ощущение холода в груди:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка Все, что было. Уйдешь, я умру» Улыбнулся спокойно и жутко И сказал мне: «Не стой на ветру».

Б знаменитом белом двухтомнике сочинений Ахматовой (под редакцией Н. Н. Скатова) напечатано именно так: без точки после «умру» и с точкой после «на ветру». Это так верно, что даже словами не описать: повисший вскрик — и ставящий точку ответ. «Не стой на ветру» — это горькое превращение близости в расставание: «Не стой на ветру, простудишься» переходит в «Не стой на ветру, бесполезно, ты меня не вернешь». Это стихотворение надо пережить, как первую любовь.

В «Вечере» и «Четках»[306] много и другого такого, что застревает в памяти, как заноза. Я из ранних стихов Ахматовой больше всего люблю вот это:

Есть в близости людей заветная черта,
Ее не перейти влюбленности и страсти…
<…>
Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою.

Именно так — без середины. Ахматова в первые годы — уже мастер зачинов и окончаний. Их я люблю в ее стихах более всего.

В 1911 году Ахматова становится акмеисткой. В новом веке прежний, мощный и единый поэтический ствол дал многочисленные побеги, лишь часть из которых оказалась жизнеспособной. Что такое ахматовский акмеизм? Есть ли он в ее стихах? В чем он? Скатов писал, что сам акмеизм первым сборником Ахматовой подтвержден и даже спровоцирован. Так ли это? Мне кажется, что ее акмеизм — это тот возврат к реализму (с женской стороны), который так трудно поддается описанию и так далек от экзотического любования фактами и артефактами[307] у других акмеистов. С одной стороны, акмеизм как идея рифмуется для меня одновременно с эстетизмом и натурализмом в Европе; но в ахматовских книгах лучшее — другое: то бытовое («перчатка с левой руки»), свежее, не замутненное, почти детское («я боюсь того сыча, для чего он вышит?»), то по-хорошему интимное, о чем прекрасно написали современники Ахматовой, рецензировавшие в литературных журналах ее сборники, например Саша Черный[308].

Период начала века — Ахматова в зеркалах и портретах, Ахматова-образ, Ахматова — отражение в жизнях и стихах своих знакомых и друзей. Как написала Мария Петровых: «Ахматовой и Пастернака, / Цветаевой и Мандельштама / Неразлучимы имена»[309]. Добавим еще Блока и Гумилева. Без этого отражения в зеркальном пятиугольнике своих гениальных собратьев описание жизни любого из них многое теряет. И от каждой их

встречи тянутся ниточки в безумное будущее.

Отношения с Блоком известны по воспоминаниям самой Ахматовой, по дневниковым записям и, конечно, по «Я пришла к поэту в гости…»[310]. По надписи «Ахматовой — Блок» на подаренной Блоком книге стихов: равность, так просто и честно признанная первым тогда поэтом России. Отношения с Пастернаком были сложные, особенно позже, после войны. Именно в воспоминаниях Ахматовой записан разговор Сталина с Пастернаком об арестованном Мандельштаме, пятном позора легший на репутацию автора «Доктора Живаго»[311]; но именно вместе с Пастернаком Ахматова ходила в «органы» просить за Мандельштама… Ахматова, часто несправедливо, считала, что Пастернак ее стихов не знал и не читал, хотя друзья не раз убеждали ее в обратном. К Мандельштамам (Осипу Эмильевичу и Надежде Яковлевне) Ахматова относилась очень тепло, оставила о них добрые и внимательные строки, из которых восстает гордый молодой Мандельштам с закинутой головой и полубезумный Мандельштам перед вторым арестом, «страшные глаза» его жены и ее «я успокоюсь только тогда, когда узнаю, что он умер»: настолько ужасны были пытки в 1930-е…

Но самая интригующая история — жизненная и поэтическая — несомненно, объединяет в сознании современных читателей Ахматову и Цветаеву, *ААА* и *МЦ*. Этих гранд-дам русской поэзии связывает не только «двух голосов перекличка»[312] (например, известный цветаевский цикл, начинающийся на высочайшей ноте: «О, Муза плача, прекраснейшая из муз!»[313]), но и чудесным образом состоявшееся «на воздушных путях» пересечение двух жизненных и поэтических траекторий. Можно легко утверждать, что любой молодой поэт в России неизбежно попадает в орбиту одной из этих двух ярчайших комет («…Ибо путь комет — / Поэтов путь…»[314]). Причем Цветаевой подражают почти все — настолько велико обаяние ее дерзкого, мощного слова. С Ахматовой же совсем иная история: цельность ее стиля и системы ценностей имеет такую степень, что любое подражание ей — топорно, а потому бессмысленно. Однажды у меня случился разговор с Людмилой Владимировной Зубовой, профессором Санкт-Петербургского университета, и я сказала что-то вроде: «Чем дальше, тем больше мне хотелось бы удаляться от Цветаевой и быть ближе к Ахматовой». Людмила Владимировна несколько огорчилась; я в тот момент знала ее только как крупнейшего специалиста по современной поэзии и не подозревала, что обе ее диссертации посвящены языку Цветаевой… Но я и сегодня могла бы повторить эти слова: если «вслушивание» в Цветаеву дает безграничный простор

поэтическому голосу, то Ахматова учит еще более сложной вещи — дисциплине и сдержанности, классичности, выращенной неизвестно «из какого сора»[315], оглядке на вечную пушкинскую гармонию. Кстати, у *обеих поэтов* (в литературных кругах назвать особу женского пола, пишущую стихи, «поэтессой» считается едва ли не оскорблением) — свой Пушкин: «самый вольный, самый крайний»[316] мятежный гений — у Цветаевой, и философ «мудрый и лукавый»[317], воплощенная пропорциональность и красота — у Ахматовой. Для меня ахматовский Пушкин навечно зарифмован с классическим Петербургом (намного больше даже, чем с Царским Селом, где прошла юность и Пушкина, и Ахматовой), с его архитектурой, поведением, с его anima (душа-дух). Ахматова чудесно сумела добавить к пушкинским классическим во всех смыслах стихам о Петербурге уже более точное, более современное умение *бытописать* город. «Васисдас» торговца и домики в Коломне[318] у Пушкина — все еще как будто экзотика для аристократического взгляда. Ахматова уже смотрит на город изнутри смешанной советской толпы, смотрит как самый обычный человек. Проезжая каждый день по новоотстроенной набережной Большой Невки, я уже сто тысяч раз вспомнила ее

«Была в Неве высокая вода, и наводненья в городе боялись…»[319] Для меня нет точнее характеристики Петербурга, чем в ахматовском «Ведь где-то есть простая жизнь и свет…»:

> А мы живем торжественно и трудно
> И чтим обряды наших горьких встреч,
> Когда с налету ветер безрассудный
> Чуть начатую обрывает речь, —
> Но ни на что не променяем пышный
> Гранитный город славы и беды,
> Широких рек сияющие льды,
> Бессолнечные, мрачные сады
> И голос Музы еле слышный.

Это сказано о *непростоте* жизни в самом особом городе России — о том, что раз попав сюда, нельзя уже избыть ни желание остаться здесь навсегда, ни сомнений в оправданности своего желания…

Еще два спутника ахматовской литературной юности — Николай Гумилев и Амедео Модильяни. Сочетание этих имен порождает во мне смешанное чувство любования и неловкости. За спиной Гумилева стоит целая плеяда поэтов акмеистического Цеха; он друг, проводник, в какой-то степени учитель Ахматовой,

ее муж, отец ее сына, но он еще и «лицо акмеизма», и это становится для Ахматовой едва ли не более важным. Меня смущают и будут смущать ее письма мужу: сперва двадцать строк о поэзии, и только в постскриптуме — «Левушка здоров и все умеет говорить». Может быть, нельзя читать чужие письма, и мое стеснение — это наказание за их чтение; может быть, нельзя судить (тем более — по себе); и все же — как это так, сына на последнее место?! Чувствовал ли это сам Лев? Не в этих ли ранних годах, когда поэзия была важнее всего, коренится конфликт матери и сына в послевоенные годы?

Воспоминания Ахматовой о Модильяни давно уже стали больше литературным сюжетом, нежели фактом биографии. Встреча Ахматовой с будущим великим итальянским художником в Париже в 1910 году (почти сразу после свадьбы!) и их прогулки по Парижу — сюжет потрясающе поэтичный и в то же время морально неоднозначный. Но проза жизни расставила всех трех гениев по своим местам… И судить их может только история — и ушедшие в небытие близкие. Судить «по праву любви».

Ахматовой случилось пережить практически всех своих собратьев, ровесников европейского начала века. И написать об этом великом времени «Поэму без героя», Поэму с большой буквы. Герметичная до предела, внятная уже во времена ее создания не более чем десятку оставшихся в живых, преследовавшая автора двадцать два года — таких примеров в современной русской поэзии больше просто нет. Она напоминает мне поэмы Торквато Тассо и Шелли, «Гимны к ночи» Новалиса[320]. Но сюжетный слой ее все же может быть истолкован — благодаря воспоминаниям, письмам, сохранившимся вещам, декорациям спектаклей… Важнее то, что рядом с Поэмой, по словам Ахматовой, шел некий «другой голос»[321]. Голос из другой эпохи? Внутренний голос? Если кому-то удастся уловить и объяснить его, это станет большим литературным открытием.

* * *

В 1924 году Ахматову негласно запретили печатать, и наступает «молчание», «стертые годы», как условно именуют этот период ахматовской жизни ее современники. В собрании сочинений Ахматовой стихотворения 1924–1939 годов (пятнадцать лет!) умещаются буквально на пятидесяти страницах: по два, три, четыре стихотворения в год. Такое ощущение, что Ахматову сильно подрубили на размахе, как того же Блока,

который, правда, успел повзрослеть быстрее… Авторское взросление Ахматовой для меня параллельно блоковскому «вочеловечению»: от высокого романтизма — к обретению реальности (то исторической, то страшно-сиюминутной) как предмета поэзии. Но если Блок по-пушкински рано умер, то Ахматова по-пушкински прожила — «реальности» хлебнула вволю: террор — война — сын в тюрьме — одиночество — круг замыкается… Дантовская зрелость, которой не позавидуешь.

Настоящий провал вместо творческого портрета — 1930-е. Так много черновиков было потеряно Ахматовой за годы, которые она «ходила под расстрелом», — то ютясь в коммуналке в Фонтанном доме (бывший флигель дворца Шереметевых на набережной Фонтанки, 34), то хоронясь по квартирам друзей в разных городах (Ардовы, Срезневские, Алигер…) — что, в сущности, не состоялись ахматовские проза (черновики существовали, но были сожжены вместе с архивом после ареста сына) и драматургия. Например, так и не были восстановлены тексты, написанные в ташкентской эвакуации, в том числе пьеса «Энума элиш»… Рукописи не горят — но они пожираются временем. Пред-, после- и собственно военный периоды в жизни Ахматовой были столь тяжелы, что сожжение архива, который мог привести под пулю не только ее саму, но и многих близких людей, оказалось неизбежной необходимостью. Практически на ее глазах в разное время умерли или погибли от рук режима Гумилев, Блок, Есенин, Мандельштам, Пунин[322]… Дважды побывал в лагерях сын, в перерыве между отсидками дошедший с советскими войсками до Берлина, вернувшийся живым и защитивший диссертацию…[323] Так что и этот ее поступок — уничтожение архива — можно судить лишь «по праву любви».

Ахматова беспощадна к своим стихам «стертых лет»: это «стихи человека, 20 лет просидевшего в тюрьме»[324].

Она пишет: «Они показались мне невероятно суровыми (какая уж там нежность ранних!), обнаженными, нищими… (…) Они *ничего не дают* читателю. (…) Уважаешь судьбу, но в них нечему учиться, они не несут утешения, они не так совершенны, чтобы ими любоваться, за ними, по-моему, нельзя идти. И этот суровый черный, как уголь, голос и ни проблеска, ни луча, ни капли… (…) …Углем по дегтю. Боже! — неужели это стихи?» Возможно, классическая закалка сыграла с поэтом злую шутку — в стихах этой поры внешняя гармония текста так не соответствует внутреннему смятению их автора. А может быть, именно эта закалка позволила Ахматовой сдержать себя, удерживаться от животного крика и в разные, но одинаково тяжелые годы говорить о том, чему нельзя подобрать слов: «Я гибель накликала

милым, / И гибли один за другим. / О, горе мне! Эти могилы / Предсказаны словом моим…» (1921), «Я пью за разоренный дом, / За злую жизнь мою…/ (…) За то, что мир жесток и груб, / За то, что Бог не спас» («Последний тост», 1934), «Я вижу страшный сон. Неужто в самом деле / Никто, никто, никто не может мне помочь?» («Стансы», 1940). О том, чему нельзя подобрать слов, — и поэма «Реквием», одно из первых произведений о сталинских репрессиях, неизвестное в СССР практически до 1987 года; уникальное свидетельство женщины, проведшей «семнадцать месяцев в тюремных очередях» с передачами для сына. За простыми словами: «Эта женщина больна, / Эта женщина одна», — не романтическая поза, а подлинное горе, от которого хочется закрыться руками: «Муж в могиле, сын в тюрьме. / Помолитесь обо мне»[325]…

В годы войны Ахматова пишет строки, которые могут показаться неожиданными для тех, кто знает ее лишь как «кисейную барышню» 1910-х. Но если вспомнить ее «Молитву» (1915) («…Так молюсь за Твоей литургией / После стольких томительных дней, / Чтобы туча над темной Россией / Стала облаком в славе лучей») и «Когда в тоске самоубийства…» (1917), где она впервые так естественно говорит о невозможности оставить Россию:

…Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда». (…)
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух —

то станут ясны ее «Клятва» (1941) («…Мы детям клянемся, клянемся могилам, / Что нас покориться никто не заставит!»), «Мужество» (1942), а еще — «In memoriam» (1942): «Рядами стройными проходят ленинградцы, / Живые с мертвыми. Для Бога мертвых нет». И рядом со стихами о Победе — «Памяти друга» (1945): «…Вдовою у могилы безымянной / Хлопочет запоздалая весна».

Надо сказать, что для Ахматовой война началась не в 1941-м, а уже тогда, когда она случилась в Европе: «Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит… / (…) Так вот — над погибшим Парижем / Такая теперь тишина». («Август 1940», 1940). А написанное несколькими днями спустя стихотворение

«Тень» (1940) с эпиграфом из Мандельштама: «Что знает женщина одна о смертном часе?» превращает мандельштамовское «Бессонница, Гомер, тугие паруса…» во «Флобер, бессонница и поздняя сирень…» — то есть в европейское военное лето, а «красавиц тринадцатого года» — в отныне невозможные тени, в историю, в миф.

Тяжелейший период в судьбе всей страны заканчивается для поэта не радостью Победы, а последней горькой каплей — печально знаменитым «Постановлением ЦК ВКП(б) о журналах „Звезда“ и „Ленинград“» 1946 года, с его уничижительной и «уничтожительной» характеристикой Ахматовой как «типичной представительницы чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии», «пропитанной духом пессимизма и упадочничества» и «не желающей идти в ногу со своим народом»… Последовавший за этим запрет на публикации лишает Ахматову и возможности бороться за освобождение сына, и средств к существованию, и — что не менее страшно для поэта — места в сознании современных ей читателей.

Шаг отчаяния — посвящение стихов Сталину («21 декабря 1949 года»; «И Вождь орлиными очами…», 1949). «Ведь и на унижение она пошла, пытаясь спасти сына: „Вместе с вами я в ногах валялась / У кровавой куклы палача“, — сказано ею о вымученных стихах в честь Сталина», — вспоминает в «Записках об Анне Ахматовой» Лидия Чуковская. В комментарии к этим стихам в шеститомнике Ахматовой приведены строки из хранящейся в Колумбийском университете (США) рукописи Марии Белозерской, жившей в 1951 году в Лондоне: «Когда в журнале „Огонек“ я встретила Ваши стихи, я усомнилась, что их писали Вы, — быть может, соименница? — был первый мой вопрос. Но сколь невероятно, их автор были Вы, Вы — та, которая пленила и чаровала мою душу, и мне хотелось горько, горько плакать. (…)…Такую смерть для Вас придумать мог лишь он — лишь враг души — сам дьявол. Он птице поднебесной отрезал крылья легкие и дал ей пресмыкаться. (…) У Анны Ахматовой… есть сын… Единственный сын, которого Калибан[326] у нее отнял и сослал в лагерь смертников… и она, несчастная русская мать, в надежде спасти сына принуждена была ползти к ногам Калибана и воспевать ему хвалу! Несчастная сестра моя, русская поэтесса Анна Ахматова… (…) Вы, читатель мой, если у вас бьется человеческое сердце, и если у вас еще сохранился хотя бы остаток совести, задумайтесь над этим неслыханным явлением, которого мировая история никогда не знала: свободная ласточка поет хвалу коршуну, растерзавшему самое дорогое ей существо, отнявшему у нее ее крылья и растоптавшему ее душу!» Судить

можно лишь «по праву любви»…

Запрет на публикацию оригинальных стихов вынудил Ахматову заниматься литературной поденщиной, которой стал для нее поэтический перевод. Только вдумайтесь: она перевела и отредактировала чужие переводы стихов, прозы, писем с более чем десятка языков, в том числе латышского, белорусского, греческого, идиш, хинди, румынского, корейского, грузинского… Ее переводы занимают целый том выпущенный в дополнение к шеститомному собранию сочинений (2004, издательство «Эллис Лак»).

До 1965 года ее стихи «второго» и «третьего» периодов остаются практически в полной безвестности, и только после выхода сборника «Бег времени», последней прижизненной книги стихов Ахматовой, страна (в лице пары тысяч читателей) узнает, что все эти годы Анна Андреевна не молчала. Первое более или менее полное собрание ее стихотворений вышло только через десять лет после ее смерти, благодаря усилиям великого петербургского литературоведа В. М. Жирмунского[327]… Сегодня могилы Ахматовой и Жирмунского — недалеко друг от друга, на кладбище в поселке Комарово под Петербургом…

Ахматова в последние десятилетия жизни — и «царственная старуха», и «бабушка».

Во «второй культуре»[328] тогдашней России она занимала место, сравнимое, видимо, с местом Л. Толстого в конце XIX в.: фигура непререкаемого авторитета, камертон. Например, прочитав еще до публикации «Один день Ивана Денисовича», она напутствовала автора повести: «Выдержите ли вы это?» — имея в виду будущую мировую славу Солженицына. Пожалуй, только она и Пастернак в тот момент в СССР имели право задать такой вопрос.

Жизнь дала тогда Анне Андреевне душевную близость с Аней Каминской, внучкой Н. Н. Пунина, которая жила и путешествовала с ней в последние годы. Литературное хождение по кругам воспоминаний слилось в жизни Ахматовой с изучением пушкинского периода, чтением, литературной и иной перепиской, а главное — простым общением с дорогими ей людьми. Мне нравится то, что она однажды сказала: «Нельзя добро изучать теоретически, нужно постараться его делать на самом деле, чтобы увидеть, как это трудно»[329]. Пройденный сполна путь «вочеловечения»; миссия для поэта-романтика сложная, но совершенно необходимая.

1960-е годы подарили ей общение с четырьмя молодыми поэтами нового поколения, сегодня уже почти классиками:

Иосифом Бродским, Анатолием Найманом, Евгением Рейном, Дмитрием Бобышевым. Они ездили в Комарово помогать Ахматовой по хозяйству — и учиться у «царственной старухи» чувству собственного достоинства, петербургской *самости.* Позже Ахматова и Бродский оказались в списках номинантов на Нобелевскую премию; Ахматова ее не получила, но зато — позже — получил Бродский, стихами которого, как говорят[330], закрылся век классической русской поэзии.

…В Петербурге и сегодня существует особое пространство, в отдельных точках которого продолжает витать не только память об Ахматовой, но, кажется, и сам ее дух: музей Ахматовой в Фонтанном доме — музей-квартира ее сына Льва Гумилева — артистическое кафе «Бродячая собака» — полуразрушенная дача в Комарове, знаменитая «Будка» — могила и памятник Ахматовой на комаровском «литераторском» кладбище… Но не только застывшие монументы хранят ахматовский дух. В Фонтанном доме почти ежедневно идут поэтические чтения, в квартире Гумилева демонстрируют видеозаписи его знаменитых телевизионных лекций, в «Бродячей собаке» поют романсы и играют посвященные Серебряному веку спектакли. А к могиле Ахматовой неизменно приходит всякий, кто зачем-либо приезжает в Комарове Время — жестокий фильтр, оно оставляет под аркой на Галерной только легкие тени, но одна из теней останется там, пока есть Петербург, память и «право любви». Останется не только в образе города, в его воздухе и камне, но и в постоянно обновляющемся зеркале литературы, поэзии. По праву любви — позволено и мне сказать сейчас в ахматовском стиле:

Последнее

в своей любви ничто не властвует собою:
ни камень, ни вода, ни тело, ни крыло,
прости меня земле, прости меня прибою за то,
что я — уйду; что отраженье — ложь,

что перемена — жизнь, что постоянство — рабство;
за то одно, что в нас зияют времена,
невидимы себе, меняются пространства
и теплится одна желанная вина:

пройти своим путем — неведомо каким — и
стать слепком мотылька, впечатанным в карбон,

и полностью принять и бытие как имя,
и бытие как храм, и бытие как боль,

и помнить, что не смерть единственно ужасна,
но белая тоска, бессмертие земли,
дай мне произойти, дай кончиться и сжаться,
и смертностью любви ко мне благоволи,

и отпусти меня, и пусть меня впитает
твой мир — от темных недр и до небесных недр,
где камень и вода, где стрекоза летает,
где жизнь молчит и ждет, но будущего нет.

Ксения Букша
БОРИС ПАСТЕРНАК: ДЕВЯТЬ ЖИЗНЕЙ И ОДНА СМЕРТЬ
Борис Леонидович Пастернак (1890–1960)

1

«Похож одновременно на арапа и на его коня», — сказала Марина Цветаева. Весьма метко, стоит посмотреть на портрет. Ахматова тоже напоминает: «Он, сам себя сравнивший с конским глазом…» Ага. Вороной конь, цыган (ребенок, похищенный цыганами, — образ из одного его стихотворения); в тринадцать лет свалился с лошади и сломал ногу (по его собственным воспоминаниям — первый припадок вдохновения случился с ним именно в те дни, совпавшими к тому же с праздником Преображения — шестым августа). Биография у Пастернака тоже как у коня: смесь романтики и быта, скачек и пахоты; честный труженик, репетитор, дачник (колол дрова, ходил по грибы), усердный переводчик. При этом — три огромные («на всю жизнь») любви, не считая нескольких больших, в том числе в молодости; диковинная, несколько демонстративная попытка самоубийства (выпил йоду). Преследуемый и гонимый в 1950-е, когда «все стало можно», а в жестоком 1935-м — любимец Сталина (вождь народов лично звонил ему, иронически вопрошая, почему же он не защищает «своего друга Мандельштама», которого как раз взяли). Воспитанный в счастливой, интеллигентной семье, имевший возможность до двадцати трех лет выбирать свое призвание — после революции Пастернак оказался разлучен с семьей навеки[331]. Одним словом, жизнь, по меркам XX века и российской поэзии, до поры до времени *не смертельная,* более-менее благополучная; но при этом драматическая, безусловно честная, полная труда, тревог и сомнений.

Интересно, почему он выжил в 1930-е? Цветаева повесилась. Есенин повесился. Маяковский застрелился. Заболоцкий провел десять лет в заключении. Мандельштама сгноили в лагере. И так далее. А Пастернак — хоть бы что. Подлостей он не делал, свободу и карьеру ни у кого не покупал. Повезло? Ну, это понятно. Хотелось бы разобрать механизм этого везения. А когда человек стихи пишет, то механизмы его судьбы обнаруживаются именно в стихах.

«Февраль. Достать чернил и плакать! — начинает Пастернак. — Писать о феврале навзрыд, / Пока грохочущая слякоть / Весною черною горит».

Достать чернил и плакать! Чернила со слезами на бумагу, грязь и вода — на мостовой, и все это горит под холодным солнцем, все разбрызгано копытами и колесами. Слова стоят рядом, касаясь друг друга вплотную, — никто до Пастернака так их рядом не ставил. Да и сам он это делает чисто интуитивно: «И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд» («Февраль. Достать чернил и плакать!..», 1912[332]).

Если задать вопрос «что чувствует написавший эти стихи?», ответ будет приблизительным. Восторг при виде весны? Страх? Грусть? Нет, всё не то. А правды мы не узнаем никогда. В этом вся суть пастернаковской лирики. Пастернак находится внутри, в самом центре жизни и темы, и потому нам его не видно. Он, как карандашный грифель, весь уходит в стихотворение. И мы ничего достоверно не знаем о его душевном состоянии в этот момент.

Пастернак не заставляет мир служить собственным чувствам. Цветаева, Мандельштам, Маяковский — крупные и трагические «лирические герои»; Пастернак инстинктивно отказался быть героем собственных стихов. Он — поэт не «про себя», а «про жизнь», причем жизни не предъявляет никаких обид, принимает почти все. Это счастливая и редкая для русской поэзии позиция. В юности Пастернак собирался стать музыкантом, потом — философом; в итоге стал и тем и другим в своей поэзии. В реальности — порой проявлял себя порядочным эгоистом, а вот в стихах — его самого почти что нет.

Может, потому и выжил?

2

Даже самые горячие поклонники Пастернака признают, что он неровный поэт. Наряду со стихами хорошими, очень хорошими, прекрасными и безмерно прекрасными писал и «так себе стихи», а порой и «совсем не стихи». Чтобы писать хорошо, нужна, во-первых, способность к самокритике, которая является главным признаком психического здоровья; а во-вторых — преобладание так называемых свободных ассоциаций («порох-сатана», как у Хармса[333]) над логическими («порох-пушка», как у «нормального» непоэта), что как раз говорит о большем или меньшем отклонении от нормы. Иными словами, настоящий поэт — человек адекватный и при этом ненормальный.

С Пастернаком в этом плане дело обстояло сложно.

Все снег да снег, — терпи и точка.
Скорей уж, право б, дождь прошел
И горькой тополевой почкой
Подруги сдобрил скромный стол.
Зубровкой сумрак бы закапал,
Укропу к супу б накрошил,
Бокалы — грохотом вокабул,
Латынью ливня оглушил.

Тупицу б двинул по затылку, —
Мы в ту пору б оглохли, но
Откупорили б, как бутылку,
Заплесневелое окно,
И гам ворвался б: «Ливень заслан
К чертям, куда Макар телят
Не ганивал…» И солнце маслом
Асфальта б залило салат.

А вскачь за тряскою четверкой
За безрессоркою Ильи, —
Мои телячьи бы восторги,
Телячьи б нежности твои.

(1931)

Вот так скачка идей! Тут и кулинария (в меню — тополевая почка, зубровка, укроп к супу, бутылка, масло и салат). И латынь с вокабулами (кстати, что там за бокалы и кто кого глушит? — а, ладно, проехали!) И Макар с телятами и чертями, и тут же Илья-пророк на четверке, и какой-то тупица некстати под горячую руку, и в конце «телячьи» снова, в не слишком эффектном сопоставлении. Да, лихость, разбросанность ассоциаций. Но при всех лирических восторгах — стихи эти по сути разумные, немного скованные; запинающиеся. Многочисленные инверсии *(слова когда не так стоят, как в предложении обычно).* Бесконечные «б» и «бы» (ну кто заставлял использовать условное наклонение?! — «мы в *тупоруб»..)* Словечко «ганивал», да и весь этот гам со своей прямой речью… При всей лихости метафор — перед нами громоздкая, усложненная поэзия. При всем богатстве языка — она, по смыслу, проста. Таких стихов у Пастернака много. Например, на смерть Маяковского:

Грачи, в чаду от солнцепека
Разгоряченно на грачих
Кричавшие, чтоб дуры впредь не
Совались в грех…
(…)

Как, сплющив, выплеснул из стока б
Лещей и щуку минный вспых
Шутих, заложенных в осоку,
Как вздох пластов нехолостых.

(«Смерть поэта», 1930)

Или вот это, почти пародия:
Из тифозной тоски тюфяков
Вон на воздух широт образцовый!
Он мне брат и рука. Он таков,
Что тебе, как письмо, адресован.
(…)
И над блюдом баварских озер,
С мозгом гор, точно кости мосластых,
Убедишься, что я не фразер
С заготовленной к месту подсласткой.

(«Не волнуйся, не плачь, не труди…», 1931)

Жуть. Несложные смыслы облечены в неуклюжие книжные фразы, приправленные экзотической лексикой. Не знаю, как вам, а мне — не нравится. Почему же он писал иногда так плохо, если мог — прекрасно?

3

Поэты веселого нрава (Державин, Пушкин, Пастернак, ранний Бродский, Дмитрий Быков…) нередко избыточны. Они любят жизнь и потому любопытны ко всем ее проявлениям. Для них характерны перечисления, отступления, подробности, тяжеловесные сравнения, вереницы слов, легкие прыжки с одного на другое. Все это вместе, доведенное до абсурда, производит странное впечатление. Поэзия как будто очень земная, заземленная; взгляд судорожно цепляется за все детали

окружающего, за материальный, бытовой, предметный мир — а в итоге создается впечатление нечеловеческого вихря, грандиозного, раздутого пузыря. Поэт не видит своих границ, считает себя — одновременно — и миром, и Творцом и, как волчок, вертится, чтобы не развалиться вместе с миром на куски. Этот страх, который сидит внутри, в основе наших стихотворных пиршеств и блестящих периодов, не может высказать себя. Как только он овладевает поэтом окончательно, тот попросту теряет голос. Иногда Пастернак замолкал совсем (в конце 1930-х), иногда начинал писать «по инерции».

Кроме того, поэтический талант — субстанция весьма специфическая. Как только поэт начинает, к примеру, против своей воли славить тирана, переводить бесталанные стихи или размениваться на всякие мелкие темы, — талант сразу же говорит поэту: «Ну, это без меня». (Стоит прочитать стихотворение Пастернака «Я понял: все живо», чтобы вполне оценить четкость этого механизма). Зато когда поэт осознает свою правоту, когда работает его собственное нравственное чувство, освобождая его от вечного ощущения вины перед реальностью, — тут-то у него и начинает *получаться;* тут все разбросанные метафоры волшебным образом стягивает светящаяся паутинка, и получается огромный купол, мерцающий шатер, под которым образуется незримое, заколдованное, очарованное место.

…Снег идет, снег идет.
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салопе
Сходит наземь небосвод.
Словно с видом чудака,
С верхней лестничной площадки,
Крадучись, играя в прятки,
Сходит небо с чердака.
Потому что жизнь не ждет.
Не оглянешься — и святки.
Только промежуток краткий,
Смотришь, там и новый год.

(«Снег идет», 1957)

Мороз по коже! Сквозь все стихотворение проходит единая метафора: снег — время. Метафора эта разворачивается, а потом и вовсе обнажается:

Снег идет, густой-густой.

В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?
Может быть, за годом год
Следуют, как снег идет (…)? —

и от этого страшно становится: и свободой веет, и мгновенным резким осознанием краткости всего. Торопись, вот как быстро оно идет, вот, как снег, проходит, смотри, смотри. Пастернак вообще любил писать о зиме, о Рождестве, о зимних праздниках. В романе «Доктор Живаго» зима — это революция, лихое время («лихое» — и залихватское, и бандитское, в разных значениях).

В посаде, куда ни одна нога
Не ступала, лишь ворожеи да вьюги
Ступала нога, в бесноватой округе,
Где и то, как убитые, спят снега…

(«Метель», 1914)

Дмитрий Быков, написавший о Пастернаке огромную книгу[334], построил ее по принципу сезонности: зима, весна, лето, осень. Цикличность — самая важная вещь для понимания пастернаковской лирики, ключ и к его прозрениям, и к его нелепостям. Правда, пастернаковский климат — умеренно-континентальный; его, как правило, не вышибало в космические пустыни, за пределы земного жара и мороза. Этим он отличается от Хлебникова и Мандельштама…

Но вернемся к зиме.

«Рождественская звезда», приписанная Пастернаком доктору Живаго (щедрый подарок автора герою!)[335], по моему мнению, лучшее стихотворение и у того, и у другого. Начинается его замысел в сцене на елке у Свентицких, когда Живаго думает: «… Просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом». «Как у голландцев» — значит, как на картинах голландских мастеров, то есть со всяческими бытовыми деталями, выражениями лиц и всем прочим, что делает картину правдоподобной. Получается рассказ очевидца, взволнованная речь о рождении маленького Сына Божьего.

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было младенцу в вертепе
На склоне холма.
Его согревало дыханье вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла.

«И холодно было»… Мы внутри. Чувствуем тепло и холод. Теперь посмотрим издалека, другими глазами:

Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,
Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.
Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд.

Словно смещается камера, фиксирующая эпизоды этой экранизации рождественского сюжета! И причем — экранизации не «глянцевой», а настоящей, подробной. Детали — «оглобли» и «постельная труха» — и есть доказательства этой подлинности.

А как изменился у Пастернака принцип подбора слов по сравнению с «довоенными» стихами! Никакой лирической спешки, никаких импрессионистических разводов и ляпов. При этом мастерство осталось и даже преумножилось («Ограды, надгробья, оглобля в сугробе» — какие арки, круги на воде!)

А рядом, неведомая перед тем,
Застенчивей плошки
В оконце сторожки
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.

Она пламенела, как стог, в стороне
От неба и Бога,
Как отблеск поджога,
Как хутор в огне и пожар на гумне.

Она возвышалась горящей скирдой
Соломы и сена
Средь целой вселенной,
Встревоженной этою новой звездой.

Растущее зарево рдело над ней
И значило что-то,
И три звездочета
Спешили на зов небывалых огней.

«Как хутор в огне и пожар на гумне» — воспоминание из далекого 1903-го, когда на праздник Преображения в августе загорелось рядом с домом Пастернаков. Звезда — горящий стог! Сноп лучей, как сноп горящих сухих соломин!.. Но почему «в стороне от неба и Бога?»

За ними везли на верблюдах дары.
И ослики в сбруе, один малорослей
Другого, шажками спускались с горы.
И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры.
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы.
Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолепье цветной мишуры…..
Все злей и свирепей дул ветер из степи…..
Все яблоки, все золотые шары.

Вот, вот — Пастернак заговорил о главном: о шалостях фей, о елках, яблоках, свечках, о том, чем было Рождество для него, мальчика из любящей семьи. Пастернак был евреем по рождению, но Новый Завет ему дороже Ветхого; ведь с Рождества началась христианская культура, та, которую он любит гораздо сильнее, чем собственно Бога. Вот поэтому — и в стороне от Бога и от неба: Бог-Отец не поможет Сыну, который должен будет погибнуть, воззвав к жизни «все мысли веков, все мечты и миры».

Далее мы снова идем с пастухами дорогой к хлеву, видя притом на снегу следы невидимых ангелов; и вот, наконец, с «оравой народу» уже стоим у входа, слыша вопрос Марии, обращенный одновременно ко всем:

«А кто вы такие?» — «Мы племя пастушье и неба послы», — отвечают ангелы и пастухи единым хором. Гениально. И не надо слов о том, что все равны перед этим событием: понятно из ситуации. — «Всем вместе нельзя. Подождите у входа». И все уже знают (толпа ведь стоит, очередь «несметного сброда»!):

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленье дупла.

(Вот эта картинка — точно с иконы!)

Вдруг кто-то в потемках, немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: с порога на деву,
Как гостья, смотрела звезда Рождества.

Комментарии излишни. Было это написано в 1947 году. До рождественских стихов Бродского[336] оставалось пятнадцать лет, но каких! К этому мы еще вернемся.

5

Не правда ли, «Рождественская звезда» — очень спокойное стихотворение. Не скучное, не вялое — именно спокойное: в том смысле, что написано без всякой аффектации. Как и все стихи Пастернака, какое ни прочти. Однако если приглядеться, Пастернак очень даже аффективен — только за него рыдают дожди, беснуются снега, нещадно палит солнце, волнуется листва. Вместо эмоций Пастернаку дана погода. В знаменитом стихотворении «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле / Во все пределы. / Свеча горела на столе, / Свеча горела…») из прямых высказываний — лишь «жар соблазна», «скрещенья рук, скрещенья ног» и «падали два башмачка со стуком на пол». Остальное — свет и тени, капающий воск и пламя свечи, метель. При этом стихотворение, безусловно, насквозь эротическое — остается только восхищаться тем, как это сделано!

Природа — это и есть Пастернак. Автор растворен в пейзаже. В традиции русских песен: «Как бы мне, рябине, к дубу перебраться» и «Во поле березонька стояла», «На Муромской дорожке стояли три сосны», «Зачем солнце рано пало, на дворе густой туман»… Язык не поворачивается — о себе. Глаза не смотрят внутрь. Это не я тоскую, это ветер.

На даче спят. В саду, до пят
Подветренном, кипят лохмотья.
Как флот в трехъярусном полете,
Деревьев паруса кипят.
Лопатами, как в листопад,
Гребут березы и осины.
На даче спят, укрывши спину,
Как только в раннем детстве спят.

Это «Баллада» (1930), тоже одна из вершин пастернаковского творчества; толковать и комментировать ее — напрасное дело: нам бы настроение почувствовать, скрытое в ней; так ведь и это тоже непросто:

…На даче спят под шум без плоти,
Под ровный шум на ровной ноте,
Под ветра яростный надсад—
(…)
Льет дождь. Мне снится: из ребят
Я взят в науку к исполину,
И сплю под шум, месящий глину,
Как только в раннем детстве спят.

Слышу так: ровный-слепой-гудящий шум дождя, монотонный-равнодушный-усыпляющий, «месящий глину» (глину месят *перед* тем, как что-то слепить, *перед* всяким творчеством), «взят в науку к исполину» — к кому это, о чем? «Я на земле, где вы живете, / И ваши тополя кипят»; пузыри, кипение, ветер, листва и трава; «я объят / Открывшимся» — совершающимся событием, непрерывным и неостановимым. Объят, сам находясь не в сознании — «сплю наполовину». Может быть, это стихи о том, как в нас, каждое мгновение, входит мир, вливается дождем, месит глину, которая ничего не может ни чувствовать, ни знать, из которой что-то и когда-то еще получится… Может быть, об этом?

6

Верил ли Пастернак в Бога? Да. Но как он в Него верил?

Интимный вопрос, гораздо интимнее, чем о любви. Любовь все же — для двоих, а вера — дело сугубо личное. Все же нам придется влезть. В 1952 году Пастернака хватил первый инфаркт, и вот появилось стихотворение «В больнице» (1956): что-то

случилось с человеком на улице (я, когда впервые читала, думала — машиной сбило), приехала скорая; спасают, но ясно, что не спасут. Наступающая собственная смерть не страшна, хотя вызывает и трепет, и слезы; к ней — везут, реалистичные обстоятельства выглядят торжественно. Действительно — ничего, кроме реальности, но, как и в «Рождественской звезде», — эта реальность мистически подсвечена.

Милиция, улицы, лица
Мелькали в свету фонаря.
Покачивалась фельдшерица
Со склянкою нашатыря.
Шел дождь, и в приемном покое
Уныло шумел водосток,
Меж тем как строка за строкою
Марали опросный листок.
Его положили у входа.
Все в корпусе было полно.
Разило парами иода,
И с улицы дуло в окно.

Так ведь и впрямь бывает: когда ты в особом состоянии духа, взгляд цепляется за подробности, которые приобретают особое значение. Все проникнуто смыслом.

Тогда он взглянул благодарно
В окно, за которым стена
Была точно искрой пожарной
Из города озарена.
Там в зареве рдела застава,
И, в отсвете города, клен
Отвешивал веткой корявой
Больному прощальный поклон.

Кстати, в стихотворении ни единого слова о мучениях или боли; лишь полубессознательная, болезненная сосредоточенность, острота и яркость, даже эйфория:

О господи, как совершенны
Дела твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.
Я принял снотворного дозу

И плачу, платок теребя.
О боже, волнения слезы
Мешают мне видеть тебя.

Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознавать.
Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, как изделье,
И прячешь, как перстень, в футляр.

Последние мгновения жизни превращаются в молитву, славословие Богу. Несчастья нет. Есть приятие судьбы, волнение, почти восторг. Думаю, в современной больнице Пастернак не преминул бы описать и светящийся зеленый прямоугольник с надписью «EXIT» — «выход»… Выход — куда?..

7

В 1952 году Пастернака спасли, так что на этом отношения его с Богом и людьми не завершились. Наступил последний жизненный этап: «Доктор Живаго», история с Нобелевской премией.

Поначалу, в 1920-е и в начале 1930-х, власти считали Пастернака чем-то вроде «попутчика» советской власти — не совсем своего, но и не чужого; ему полагалось изредка оправдываться и в то же время приходилось отстаивать собственные взгляды на литературное творчество. В начале 1930-х Пастернак стал признанным поэтом: на съезде Союза писателей в 1934 году он выступал с речью, сборник его стихов переиздали четырежды, стихи Пастернака нравились самому Сталину. К этому времени он женился уже во второй раз — на Зинаиде Нейгауз, бывшей жене своего приятеля, пианиста Генриха Нейгауза. Поэта все больше угнетало происходящее в стране, и в 1935 году, после поездки в Париж на Международный конгресс писателей в защиту мира, Пастернак впал в глубокую депрессию. Да и отношение властей изменилось — теперь Пастернак оказался под подозрением, от него требовали «идейной перестройки». Несмотря на это, он осмелился не поставить свою подпись под письмом — требованием смертной казни для

Тухачевского; помогал Ахматовой, кое-как заступился за Мандельштама в телефонном разговоре со Сталиным.

Тут надо понимать, что все писатели 1930-х годов были Сталиным в той или иной степени загипнотизированы, у каждого были с ним какие-то личные счеты. Сохранить совершеннейший иммунитет к тирании было невозможно; и про каждого из них — даже про тех, кто в итоге погиб, — сохранилась хоть одна «постыдная» (с точки зрения сытых непуганых потомков) легенда. Бывают такие времена, когда выбора почти нет; к счастью, они приходят нечасто.

Пастернаку повезло. Он не остался надолго «лучшим поэтом Советского Союза», не был вынужден «соответствовать» и потому сохранил свой талант и написал пристойно малое количество славословий. Они есть, но об этих стихах мы здесь говорить не будем. Гораздо интереснее и важнее другое. В начале я задавалась вопросом, почему Пастернак выжил в 1930-е. Теперь спросим: почему и за что он погиб в 1960-м? Да: за что погиб автор романа «Доктор Живаго»?

В каком-то смысле мы на этот вопрос уже ответили. Давайте попробуем еще раз, более внятно.

8

Итак, «Доктор Живаго». Пастернак писал этот роман десять лет, а подбирался к нему — всю жизнь. В Союзе роман не напечатали, так как позиция автора не соответствовала коммунистической идеологии. Зато напечатали итальянские коммунисты — издательство Фельтри-нелли, а затем переиздали в Великобритании. Неслыханная дерзость для советского литератора! Началась травля. Пастернака клеймили в печати, исключили его из Союза писателей; в газетах публиковали «письма трудящихся», благодаря которым русская речь обогатилась афоризмом «Я Пастернака не читал, но скажу…»[337]. Довершила дело Нобелевская премия по литературе, которую Пастернаку присудили в 1958 году; под нажимом властей ему пришлось от премии отказаться. В 1960 году Пастернак умер в писательском подмосковном поселке Переделкино от рака легких. Тогдашняя интеллигенция восприняла его болезнь и смерть как следствие травли.

Говорить о «Живаго» вкратце, в формате статьи, — значит неизбежно упрощать, но поймите меня: я не люблю этого романа. Я не одинока. «Доктор Живаго» не нравился многим и тогда, и теперь. Конечно, это дело вкуса, но, согласитесь, трудно говорить

объективно о том, что и перечитывать-то с трудом себя заставляешь. Впрочем, я попробую.

«Доктор Живаго» длинен по своему историческому времени (полвека с гаком), и как бы еще длиннее он становится от перенасыщенности событиями, судьбами множества людей. При этом настоящего крепко сбитого романного сюжета в «Живаго» нет. Отдельные части, куски чьей-то жизни, события связывает не сюжет, а идея. Это, кстати, как раз неплохо. Сюжет — по большому счету, вранье: в жизни не бывает завязки и развязки, она непрерывна, и конца ей покуда никто не назначал. Так что Пастернак поступил вполне разумно, попытавшись связать судьбы людей не сюжетными приемами, а некой общей идеей. И тут без концепции — без тенденции — без философии — никак было не обойтись.

Философия эта связана с историей. Толстой, говорит доктор Живаго, «не довел до конца» своих рассуждений: действительно, человек не в силах повлиять на общий исторический поток, но важно не то, куда этот поток приведет, а сам факт его существования. Все переменчиво, все, что казалось нам в начале романа незыблемым, рушится. Где у Толстого — закон, у Пастернака — процесс. Он один вечен и незыблем.

Однако это — об «истории вообще». А данная конкретная история — революция, описанная в романе, — конечно, имела для пастернаковских героев вполне реальные последствия: мир вовсе не вернулся на круги своя, из первозданного хаоса родился (если смотреть на подробности, которые в повседневной жизни важнее общего) совсем другой космос.

Поначалу это «откровение», это «чудо истории» радует своим бесстрашием («Какая великолепная хирургия!»), своей несвоевременностью («Ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины…») Но три зимы, как будто слившиеся в одну (в той части романа, где описывается революция, мы видим в основном зиму), утомляют Живаго. Утомляют тем, что «все производное, все относящееся к обиходу, к человеческому порядку… пошло прахом». После отъезда Лары — или нет, после партизанского отряда, после самой восточной точки пространства — в романе начинает твориться с героем нечто иррациональное. Мы больше не видим его «изнутри». Да и сами 1920—1930-е годы описаны, в противоположность годам революции, как жаркая, «летняя, ослепляемая солнцем Москва» — и вот нам уже кажется, что произошло нечто гнусное и необратимое. Смерть Живаго усиливает это впечатление. Так вот к чему клонит автор!

Но Пастернак разрушает и эту систему — эпилогом. Освободительная война изменила друзей Живаго, сделала их

мудрее, проще и серьезнее. Да и Живаго не бесследно, как выяснилось, жил на этой земле: остались его стихи. Итак, есть вещь, перед которой революция бессильна. Что это за вещь такая? Это, конечно, не может быть ни человек, ни человеческая семья, ни тем более общество. «Это язык!» — говорит Пастернак. В уста всех героев вложена выразительная и интеллигентная пастернаковская речь. Язык у Пастернака зависит только от настроения, состояния говорящего, а не от того, какие конкретно внешние события происходят. То же можно сказать о природе и о женщине: для Живаго поэзия, женщина и природа — стороны одного явления.

Выходит, Пастернак и в романе, и в своей историко-философской мудрости, остается, главным образом, лирическим поэтом. Где Толстой стремился к объективности — там Пастернак пытается личным творческим усилием спасти мир. Так как там, товарищ Пастернак, насчет роли личности в истории, а?

Проницательный Константин Федин, объявивший роман «гениальным, чрезвычайно эгоцентрическим, гордым, сатанински надменным»[338], прав. Хотя ни Юрий Живаго, ни сам Пастернак не страдают манией величия и не объявляют себя Богом, «особые отношения» творца и Творца, определение творчества как доказательство бытия Божия — все это в романе есть. Да весь роман написан об этом. Не нам судить, впал ли Пастернак в грех гордыни (а если и впал? подумаешь!). Нам важна эта тема для ответа на вопрос, почему же все-таки Пастернак погиб после всей этой чудовищной истории с отказом от Нобелевской премии. По-моему, дело обстояло так: Пастернаку надоело сидеть «внутри» своей лирики. Ему захотелось выбраться наружу. Прокомментировать. Построить теорию на основе собственных опытов с жизнью и поэзией. За это он и был наказан (или, наоборот, вознагражден). Помните лягушку-путешественницу? Летишь — молчи! Придумал мир, живешь в нем — молчи! Никому не выдавай, что автор — ты!

Пастернак не стерпел, выдал. И умер. Потому что на самом деле его взгляды были куда крамольнее и разрушительнее для советского строя, чем он сам о них думал. Индивидуализм, наличие миссии, собственной творческой цели — хуже вооруженного сопротивления. В романе «Доктор Живаго» налаженный быт, рожающая женщина, написанная строчка, вообще всякое созидание требуют небывалых усилий; а тот, кто созидает среди разрушения — больший контрреволюционер, чем белые.

Живаго — и Пастернак — всем своим существованием отрицают смысл любых перемен. Они стоят в оппозиции к

времени. И закономерно гибнут.

9

Конец 1950-х и 1960-е годы — время больших мировых перемен, настоящая революция. Люди начали летать в космос. Получили реальную возможность грохнуть с размаху всю планету, совершив коллективное самоубийство (мирный и немирный атом). Стало можно заниматься сексом, не рожая (бурное развитие контрацепции), стало возможным, сойдя с ума, вернуться обратно (изобретение психотропных веществ). Столь многие границы растаяли в воздухе, как дым! Могла ли поэзия остаться прежней? Чего уж там: не могла.

Пастернак — последний из наших «стариков»; последний из великих поэтов, писавших наивно.

Быть знаменитым некрасиво.
Не это подымает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.
Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача.
Быть притчей на устах у всех.

(«Быть знаменитым некрасиво…», 1956)

Ну, это отлично, и это афористично, «Но пораженья от победы / Ты сам не должен отличать», и поспорить тут не с чем, и отмахнуться невозможно. Тема, конечно, взята достаточно емкая. Крепкий текст, ничего не скажешь. Но… Выше я уже говорила — Пастернаку нужна была объединяющая идея, без нее не мог, иначе реальность оглушала его, иначе он не мог справиться; ему нужно было чувствовать себя заодно с миром, быть жизни братом, а Богу сотворцом. Обстоятельства при этом могли быть в меру неблагоприятными (угрозы, тревоги — чем хуже, тем лучше! — впрочем, с по-настоящему сокрушительными бедами ему не довелось столкнуться), но внутри у Пастернака должен был царить мир.

А никакого мира внутри, по большому счету, не бывает.

Вернее, он бывает, но не как точка устойчивого равновесия, а как… временное перемирие.

Поэты, пришедшие сразу вслед за Пастернаком, это

понимали очень хорошо.

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time
Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one gray toe
Big as a Frisco seal
And a head in the freakish Atlantic
Where it pours bean green over blue
In the waters off the beautiful Nauset.
I used to pray to recover you.
Ach, du.[339]

Это американский поэт Сильвия Плат, «Daddy» (1962)[340]. Почувствуйте разницу. Да, стихи наигранные, нервные, в них нет мудрости и «обретенного ответа», нет гармонии. Любить их трудно и не обязательно. Но с насколько более эмоциональным, изощренным, насколько менее наивным высказыванием мы имеем дело здесь. Можно не понимать, о чем здесь вообще идет речь, — но очевидно, что это на порядок сложнее и актуальнее, истеричнее и историчнее, чем пастернаковская «мировая гармония». Ведь любая гармония (впрочем, как и любое самоубийство) есть, отчасти, самообман. Правда, возможно, в том, чтобы выдерживать беспокойство и прорываться, несмотря на страх, за пределы.

Или наш — пока еще «наш» — Бродский, 1964 год:

Ни волхвов, ни осла, ни звезды, ни пурги,
что младенца от смерти спасла,
расходясь, как круги от удара весла.
(…)
Спи, рождественский гусь. Засыпай поскорей.
Сновидений не трусь между двух батарей,
между яблок и слив два крыла расстелив,
головой в сельдерей.

Вот вам и больница (дурдом), и Рождество! («Новый год на Канатчиковой даче»). С позиций ангелов и пастухов, говорите? Теперь приходится смотреть с позиции рождественского гуся… Пастернака спасали доктора, а Бог держал его «как изделье», бережно; здесь же поэт — жертва произвола судей, докторов (Бродского ведь упрятали в психушку не потому, что он был психом) и собственного страха…

Никакой гармонии. Никакой наивности.

10

На этом разговор о Пастернаке можно бы и завершить. Но надо сказать еще одну важную вещь. Пастернак — сама суть, квинтэссенция русской стихотворной традиции, со всеми ее плюсами и минусами. Именно стихи, написанные Пастернаком и по-пастернаковски, всегда будут популярны в нашем Отечестве:

— его трогательное внимание к женщине;

— его способность поэтизировать собирание грибов и прочий быт;

— его уважительное отношение к власти, когда она строга, и пренебрежительное — когда она слаба;

— его внешние «лирические восторги» при внутренней нормальности и спокойствии;

— его чувство вины и творческая гордость;

— его классические размеры, ясность и строгость поздней лирики;

— его раннее «чем случайней, тем вернее», его огромный словарный запас;

— его сезонность, не выходящая, впрочем, за рамки климата средней полосы России;

— его человечность и порядочность, ограниченность и благородство;

— его несовершенство — все эти качества, к счастью и к сожалению, до сих пор характеризуют «магистральный» путь русской поэзии. Будем же мириться/бороться со всем этим барахлом/добром, чтобы поэзия наша, решительно обновляясь, оставалась прежней.

Ольга Славникова
ДАР ВЛАДИМИРА НАБОКОВА
Владимир Владимирович Набоков (1899–1977)

У читателя, особенно молодого, привыкшего к предложениям максимум из пяти слов («Подчеркните подлежащее одной чертой, сказуемое — двумя», — звучит у меня в ушах сахаристый голос моей «русички»), — у такого, повторяю, читателя, открывающего книгу Владимира Набокова, может сильно закружиться голова. Фраза, начавшись году в 1910-м под Петербургом, завершается в Берлине в середине 1930-х годов. Фраза держит на себе столько метафор и смыслов, точно грамматическая конструкция ее сделана из титана. «Зачем все это? — спросит балбес, которого от Набокова затошнило. — Разве нельзя проще?» Извините, нельзя.

Есть разница между удовольствием и счастьем. Последнее не сводится к первому. Человек, чья жизнь полна удовольствий, может при этом барахтаться в темной мути и не видеть выхода — и не верить, что выход есть. С другой стороны, жизнь скудная, трудная может быть пронизана таким светом, что человек становится неуязвим. Никакие бытовые неудачи, никакое безденежье его не достают. Удовольствие конечно — счастье бесконечно.

Простая, развлекательная литература служит удовольствию. Литература подлинная дает человеку счастье. Она меняет систему ценностей: мир, пропущенный через призму художественного, радует больше, чем деньги, и, когда денег нет, остается с тобой. Подлинная литература защищает своего читателя от мерзостей жизни. Таковы книги Владимира Набокова.

Владимир Владимирович Набоков родился 22 (10) апреля 1899 года в Петербурге, в семье богатой и родовитой, а сверх того — счастливой. Отец писателя, Владимир Дмитриевич Набоков, был одним из видных деятелей партии кадетов — партии интеллигентных либералов, стоявшей не за интересы отдельного класса, а за либерализацию российских законов и равенство всех граждан перед законом. Мать, Елена Ивановна, урожденная Рукавишникова, происходила из семьи староверов, разбогатевших на коммерции и вполне освоившихся в фешенебельном культурном Петербурге. Отец и мать писателя любили друг друга всю жизнь, сколько каждому из них было отпущено. Свет этой

любви распространялся на детей — их в семье Набоковых было пятеро, Владимир старший. Точка во времени и пространстве, где отец писателя сделал предложение его матери (во время велосипедной прогулки, на крутом подъеме дороги около усадьбы Выра), — всегда вызывала у Набокова творческое и человеческое волнение.

Несмотря на потерю имений, на эмиграцию и бедность в эмиграции, личная судьба писателя, заряженная с детства семейным счастьем, повторила родительскую судьбу. В Берлине, на одном из эмигрантских благотворительных вечеров, он встретил Веру Слоним, которая стала ему женой, музой, помощницей, матерью горячо любимого сына Дмитрия. По словам очевидцев, Владимир и Вера Набоковы и в шестьдесят с лишним выглядели как молодые влюбленные.

Счастье — это нечто большее, чем сумма жизненных обстоятельств. Счастье по-набоковски хорошо иллюстрирует история с огромным наследством, которое писатель получил, когда ему было семнадцать лет. Дядя Владимира Набокова, Василий Иванович Рукавишников, оставил ему «…миллионное состояние и петербургское свое имение Рождествено с этой белой усадьбой на зеленом холму, с дремучим парком за ней, с еще более дремучими лесами, синеющими за нивами, и с несколькими стами десятин великолепных торфяных болот, где водились замечательные виды северных бабочек да всякая аксаково-тургенево-толстовская дичь». Это цитата из автобиографического романа «Другие берега», где Набоков сообщает, что не испытал «добавочного удовольствия» от «вещественного владения» усадьбой и окрестностями, которыми «и так владела душа». Соответственно, «когда большевистский переворот это вещественное владение уничтожил в одну ночь», Набоков все-таки не расстался с главным сокровищем. Он вывез в эмиграцию все впечатления, краски, образы, которыми было пропитано его русское детство. Эти богатства пошли на стихи, на пьесы, а главное — на удивительную прозу, благодаря которой Владимир Набоков занял высокое место в русской и мировой литературе.

Как и многие великие прозаики, Набоков начинал как поэт. Петербург его юности буквально вскипал стихотворчеством: казалось, там все были поэты. Набоков продолжал писать стихи в Крыму, куда семья Набоковых бежала от Октябрьского переворота, после в Кембридже, где учился с 1919 по 1922 годы. Затем Владимир Набоков перебрался в Берлин, где жила тогда его семья. В Берлине он «застрял» до 1937 года, там же были написаны и поставлены в эмигрантских русских театрах его

первые пьесы, там продолжился «жар стихотворчества» — причем к юношеским своим опытам автор уже относился критически. «Невозможно определить (но, кажется, это случилось уже за границей) точный срок перемены в отношении к стихотворчеству, — когда опротивела мастерская, классификация слов, коллекция рифм. Но как было мучительно трудно все это сломать, рассыпать, забыть! Ложные навыки держались крепко, сжившиеся слова не хотели расцепиться. Сами по себе они были ни плохи, ни хороши, но их соединение по группам, круговая порука рифм, раздобревшие ритмы, — все это делало их страшными, гнусными, мертвыми». Право на уничтожение собственной юношеской стихотворной мастерской Владимир Набоков передает главному герою романа «Дар» Федору Годунову-Чердынцеву. Как все автобиографические герои прозы Набокова, Годунов-Чердынцев находится с автором в близком родстве: не сам Набоков, а, пожалуй, его брат-близнец, младше на несколько минут (что всегда определяет отношения между близнецами), прошедший сходный, а все-таки отличный от авторского, жизненный путь. О романе «Дар» ниже: он, собственно, будет главной темой этой статьи.

Стихи Набоков писал всю жизнь, и некоторые ценители видят в нем прежде всего поэта (как сам Набоков ставил стихи Ивана Бунина выше его «парчовой прозы»). Но по-настоящему преодолеть «классификацию слов» и обрести высокую свободу письма Набокову удалось именно в прозе. Здесь важно знать, что творчество Набокова делится (а может быть, и разламывается) на два больших периода. Первый — когда Набоков писал по-русски. Это было в Берлине, затем в Париже — до 1940 года, когда Набоков с семьей перебрался в США.

Тогда Набоков публиковался под псевдонимом Сирин — от русской сказочной птицы сирин[341], надо полагать. Настоящую опору воздуха под крыльями писатель чувствовал, когда пестовал и обогащал свой русский (отказавшись, между прочим, учить в Берлине немецкий, чтобы русский не засорился). Это была громадная, кропотливая работа, подобная, быть может, работе селекционера. Как селекционеру требуется для результата, чтобы сменялись поколения живых существ, с которыми он экспериментирует, так и писателю требовались поколения слов — что выражалось в последовательности единиц прозы: рассказов и романов. Набоков-Сирин написал сборники рассказов (основные — «Весна в Фиальте», «Возвращение Чорба»), романы «Машенька», «Король, дама, валет», «Камера обскура», «Отчаяние», «Защита Лужина», «Подвиг», «Приглашение на казнь», особняком стоящую повесть «Соглядатай» и, наконец, роскошный «Дар». Свой

последний европейский роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта» («The Real Life of Sebastian Knight») Набоков писал уже по-английски. Почему так произошло?

Представим себе Берлин середины и конца 1920-х годов. Жизнь здесь дешевле, чем в любой другой европейской столице, и потому сюда стекаются обнищавшие русские эмигранты. Русская колония в Берлине составляет как бы отдельный город с населением в несколько сотен тысяч человек. Здесь кипит культурная жизнь: выходит русская пресса, создаются русские издательства. За невозможностью получить всю русскую читательскую аудиторию (СССР превратился для эмигрантов в белое, а точнее, в мглисто-серое пятно), Берлин дает молодому автору наилучшие возможности публиковаться и набирать известность. Набоков-Сирин за короткое время становится лидером молодой эмигрантской литературы. Известно высказывание Бунина по поводу выхода «Машеньки»: «Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков, в том числе и меня». Но это была, как сейчас говорят, широкая известность в узких кругах. И дело даже не в недостатке славы: Набоков, самоуверенный и самодостаточный, и без «распиаренности» знал, чего на самом деле стоят его произведения. Дело было в нехватке средств на жизнь. Набоков нигде не служил (в самом начале берлинской жизни проработал в банке рекордно короткий срок: три часа). Помимо публикаций прозы и стихов, источником дохода для Набокова служили переводы и частные уроки английского и французского, тенниса и бокса. Вера Набокова время от времени находила себе место секретарши. Годы шли, положение становилось все хуже. Из-за инфляции жизнь в Берлине сильно вздорожала, русская колония совсем поредела, издательства стали убыточными. Владимир Набоков возлагал надежды на переводные издания своих книг, но надежды оправдывались слабо: никакие художественные достоинства не становились аргументом в пользу русского писателя. Набоков лихорадочно искал место преподавателя в англоязычной стране, готов был ехать хоть в Южную Африку — но раз за разом получал отказ. Кроме того, переводы Набокова на английский были крайне неудачны: переводчики своим неуклюжим слогом убивали в его прозе жизнь, как убивает радиация или химическая отрава жизнь в лесу, в реке. Набоков пытался сам редактировать себя по-английски, но редактура, даже авторская, оказывалась бессильна. Тогда он принял решение перейти со своего послушного, красочного, выпестованного русского на тугой и «второсортный» английский.

Тут надо сказать, что язык как средство обычного общения и

язык литературы — совершенно разные субстанции. В обычном понимании Набоков, когда начинал «Истинную жизнь Себастьяна Найта», владел английским блестяще. Еще в Петербурге, в своей семье, он был окружен нарядной, бодрой, праздничной Англией, которую родители-англоманы создавали для себя и своих детей. Вместо русских сказок у маленького Владимира были английские детские книжки, и по-английски он начал читать раньше, чем по-русски. После, уже в Кембридже, он понял, что Англия его детства мало похожа на реальную Англию: то была сказочная страна, где первенствовало воображение, и эта сказочная страна располагалась все-таки в России. Так и с английским языком: Набоков свободно говорил, писал, переводил, но воображение его работало по-русски. В английском языке он знал все слова, но не чувствовал, как они отражаются друг в друге, как при ударе друг о друга высекают искру. Поэтому он опасался, что английская проза у него получится «с акцентом». Кроме того, Набоков жил в эмигрантской среде и «аборигенов», то есть европейцев, знал внешне. Этого внешнего знания было недостаточно, чтобы свободно создавать литературного героя. Не случайно писатель Себастьян Найт, о котором речь в первом англоязычном романе Набокова, все-таки русский по отцу и детство, как и сам Набоков, провел в России. И позже, уже освоив по-писательски и английский язык, Набоков все равно мог «танцевать только от печки», которой была Россия или, в лучшем случае, эмигрантская Европа. Его самый трогательный и теплый англоязычный роман «Пнин» («Pnin») посвящен русскому профессору, ставшему гражданином Америки. А главный герой самого американского романа Набокова «Лолита» («Lolita»), Гумберт Гумберт, имеет происхождение смешанно-европейское, то есть все равно выделяется на американском фоне чужаком — какими и были в Соединенных Штатах русские эмигранты.

Разъезжая по Соединенным Штатам с лекциями (существенная часть гонораров поглощалась дорожными расходами), Набоков писал жене: «По дороге меня пронзила молния беспредметного вдохновения, страшное желание писать, и писать по-русски, а нельзя. Не думаю, что кто-либо, не испытавший моего чувства, может по-настоящему оценить его мучительность, трагичность. Английский язык в этом смысле иллюзия и эрзац. Я сам в обычном состоянии — то есть занятый бабочками, переводами или академическими писаниями — не совсем учитываю грусть и горечь моего положения». Из цитаты видно, чего стоила Набокову смена языка.

И все-таки он стал «великим американским писателем». У него не было другого выхода, чтобы сохранить себя и выжить.

Сегодня нельзя оценить потери, которые понесла при этом русская и мировая литература: вообще потери, которые несет писатель, оставшись один на один с жизнью, нигде и никем не учитываются. Так или иначе, Набоков с семьей эмигрировал в Америку, ускользнув от расползавшейся по Европе гигантской коричневой тени Гитлера, и стал эмигрантом в квадрате. Впрочем, англоязычные книги Набокова вполне тянут на отдельное наследие отдельного крупного писателя. По-английски Набоков написал исследование «Николай Гоголь» (которое читается скорее как проза); романы «Пнин» («Pnin»), «Лолита» («Lolita»), «Другие берега» («Speak, Метогу»), «Под знаком незаконнорожденных» («Bend Sinister»), «Бледное пламя» («Рак Fire»), «Ада, или Страсть» («Ada, or Ador»), «Прозрачные вещи» («Transparent Things»), «Смотри на арлекинов!» («Look at the Harlequins!»), перевел на английский «Слово о полку Игореве» и «Евгения Онегина».

Судя по всему, в Соединенных Штатах Набоков был счастлив. Несмотря на драматическую смену языка, несмотря на изнурительные, особенно поначалу, поиски работы — все-таки счастлив. Набоков преподавал в колледже Уэлсли литературу и русский язык (не мог получить там постоянное место, с ним каждый раз заключали годовой контракт), затем был приглашен в Корнелльский университет. Вплоть до грандиозного успеха «Лолиты» издавался по-английски очень скромно. Иллюстрацией американского счастья Набокова могут служить его отношения с бабочками. Страсть Набокова к бабочкам зародилась в раннем детстве, в Выре, где будущий писатель поймал своего первого сфинкса, где в одной из комнат хранилась поблекшая отцовская коллекция. Бабочки стали для Набокова и предметом страстного научного интереса, и постоянным источником творческой писательской энергии. С детства он мечтал открыть новый вид бабочек. Дальнее торфяное болото в окрестностях Выры, с которым у юного энтомолога связывались особенные надежды, в семье Набоковых называли Америкой. Мечта осуществилась в настоящей Америке. Вот картинка — воплощение счастья: профессор Набоков, уже «толстяк в трусиках», гоняется за бабочками где-нибудь в Юте или Аризоне, а Вера Набокова, с пистолетом в руке, охраняет мужа от змей.

Скандальный успех романа «Лолита» принес Набокову материальную независимость. История Гумберта Гум-берта, питавшего извращенную страсть к своей маленькой падчерице, в Соединенных Штатах попала под запрет. Роман был издан в парижском издательстве с сомнительной репутацией, вызвал горячие споры (одни увидели в «Лолите» порнографию, другие

высокую литературу); тираж на некоторое время был арестован. Однако Грэм Грин[342] назвал «Лолиту» одной из лучших книг года, запрет был снят, и в результате «Лолита» стала американским бестселлером, побив по тиражам «Унесенных ветром» Маргарет Митчелл. Сразу издатели выстроились в очередь к Набокову, желая теперь напечатать все, что он написал. Права на экранизацию «Лолиты» были проданы за сто пятьдесят тысяч долларов (громадная сумма для конца пятидесятых — начала шестидесятых); режиссером фильма стал Стэнли Кубрик, сценарий написал сам Набоков. Теперь писатель мог оставить преподавательскую деятельность. Свою последнюю лекцию в Корнелле он прочитал 19 января 1959 года.

В 1962 году Набоковы возвращаются в Европу. Оставшиеся ему полтора десятилетия писатель прожил в швейцарском городке Монтре на берегу Женевского озера, в отеле «Палас». Чем объясняется возвращение? Возможно, тем, что Набоков хотел отмотать жизнь назад, перестать быть эмигрантом в квадрате. В результате он стал эмигрантом в кубе. Писатель признавался, что в Монтре он испытывает такую же ностальгию по Америке, какую испытывал в Европе по России. Почему отель, почему разбогатевшие Набоковы не приобрели в Европе достойную недвижимость? Вероятно, отсутствие своего дома стало за жизнь непреодолимой привычкой. Вероятно также, что Набоков так отстаивал свою свободу. Роскошный отель с многочисленной обслугой чем-то напоминал детство писателя в Выре и в особняке на Большой Морской. Желая вернуться в детство, тем самым в каком-то смысле вернуться в Россию, Набоков, кроме того, следовал примеру горячо любимой матери (к тому времени давно покойной, умершей в европейской эмигрантской нищете). «Все, что относилось к хозяйству, занимало мою мать столь же мало, как если бы она жила в гостинице», — писал Набоков о беззаботных российских годах в «Других берегах». Кто хоть немного понимает в писательском труде, тот согласится, что житейская беззаботность — синоним творческого рая. Под конец жизни Набоков этого достиг.

Дата смерти Набокова — 2 июля 1977 года. Писатель похоронен в Кларане близ Монтре. Сейчас странно думать, что Набоков не дожил какого-нибудь десятилетия до триумфального возвращения в Россию, в которое верил и не верил, о котором мечтал всю жизнь. В 1988 году в журнале «Урал», где я работала тогда, был опубликован роман «Дар», впервые в СССР. Восьмидесятидевятилетний Набоков вполне мог курировать эту свою публикацию. Я могла говорить с ним по телефону. Считается, что жизнь не знает сослагательного наклонения.

Однако Владимиру Набокову случалось воображением и Пушкина оживлять: «Мне теперь смешно вспомнить, какое тогда на меня нашло странное настроение: шалость, как это иной раз случается, обернулась не тем боком, и легкомысленно вызванный дух не хотел исчезнуть; я не в силах был оторваться от соседней ложи, я смотрел на эти резкие морщины, на широкий нос, на большие уши… по спине пробегали мурашки, вся Отел-лова ревность не могла меня отвлечь. Что, если это и впрямь Пушкин, грезилось мне, Пушкин в шестьдесят лет, Пушкин, пощаженный пулей рокового хлыща, Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения… Вот это он, вот эта желтая рука, сжимающая маленький дамский бинокль, написала „Анчар“, „Графа Нулина“, „Египетские ночи“… Действие кончилось; грянули рукоплескания. Седой Пушкин порывисто встал и, все еще улыбаясь, со светлым блеском в молодых глазах, быстро вышел из ложи» («Дар»).

Представим и мы, что Владимир Набоков, большой мешковатый старик, с загорелой дочерна лысиной, в горных ботинках, продолжает свою охоту на бабочек где-нибудь на альпийских склонах, а вечерами читает собственные книги, обнаруживая там все новые гармонии и смыслы.

Роман «Дар» — центральное произведение Владимира Набокова. Писатель отвергал простую «маршрутную» мысль о человеческой жизни как о пути, представляя жизнь как «круглую крепость», окруженную со всех сторон загадочной бездной. Вероятно, и слова «творческий путь» к Набокову также неприменимы; тут подходит идея не линейного, но вращательного движения, близкая самому автору. «Дар» — сердцевина этого вращения: через роман проходят все тематические радиусы прозы Набокова.

Главный герой романа, молодой эмигрант, поэт Федор Годунов-Чердынцев, приходится Набокову, как было сказано выше, младшим братом-близнецом. Многое из биографии Набокова было отдано Годунову-Чердынце-ву, в преобразованном виде, но близко к реальности. Действие происходит в Берлине, в литературной и окололитературной эмигрантской среде. Роман начинается с того, что у Годунова-Чердынцева выходит первая книга стихов. Сюжетный стержень романа — развитие и возмужание литературного дара героя. На этот стержень наматываются цветной спиралью все другие темы «Дара». Казалось бы: развитие поэта — разве это сюжет? Не путешествие, не борьба за власть, не раскрытие преступления. Но стержень оказывается сделанным из того же титана, из которого построены

несущие конструкции набоковских фраз. И тут следует обратиться к первой важнейшей теме Набокова: об отношении искусства к действительности.

В Петербурге подросток Набоков учился в прогрессивном и либеральном Тенишевском училище. Преподаватель литературы Владимир Гиппиус задал классу сочинение на тему «Лень». Набоков сдал пустой лист — и получил за этот арт-жест от умного Гиппиуса хорошую отметку. Что именно сдал Набоков учителю, что представляла собой эта пустая страница? Белизна бумаги и стала тем пахотным полем, на котором Набоков проработал всю жизнь — с таким вложением сил и с такой отдачей, какая не снилась завзятым трудоголикам. В лучшие, самые плодотворные годы Набоков мог писать по двенадцать — пятнадцать часов в сутки. При чем тут лень? Дело в том, что Набоков отрицал глобальную ценность «потного» пролетарского труда, труда ради куска хлеба — в противоположность большевикам. Набоков видел подспудную связь между большевизмом и дарвинизмом, объясняющим происхождение видов, в том числе происхождение человека, борьбой за существование. «Для того, чтобы объяснить начальное цветение человеческого рассудка, мне кажется, следует предположить паузу в эволюции природы, животворную минуту лени и неги. Борьба за существование — какой вздор! Проклятие труда и битв ведет человека обратно к кабану. (…) Пролетарии, разъединяйтесь! Старые книги ошибаются. Мир был создан в день отдыха» («Другие берега»).

По Набокову, все в живой природе обнаруживает художественную избыточность. Писатель видит это на примере своих любимых бабочек. В «Даре» главному герою рассказывает об этом отец, знаменитый ученыйэнтомолог: «Он рассказывал о невероятном художественном остроумии мимикрии, которая необъяснима борьбой за жизнь (грубой спешкой чернорабочих сил эволюции), излишне изысканна для обмана случайных врагов, пернатых, чешуйчатых и прочих (малоразборчивых, да и не столь уж до бабочек лакомых), и словно придумана забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека (…) он рассказывал об этих магических масках мимикрии; о громадной ночнице, в состоянии покоя принимающей образ глядящей на вас змеи; об одной тропической пяденице, окрашенной в точное подобие определенного вида денницы, бесконечно от нее отдаленной в системе природы, причем ради смеха иллюзия оранжевого брюшка, имеющегося у одной, складывается у другой из оранжевых пахов нижних крыльев; и о своеобразном гареме знаменитого африканского кавалера, самка которого летает в

нескольких мимических разновидностях, цветом, формой и даже полетом подражающих бабочкам других пород (будто бы несъедобным), являющимся моделью и для множества других подражательниц».

Набоков знал, о чем писал. Изучая бабочек, он особенно интересовался эволюционными изменениями их дивных узоров — и с этой целью не ленился считать под микроскопом чешуйки на бабочкиных крыльях. Набоков утверждал, что мимикрия в мире бабочек (например, подражание сухому листу) полна избыточных подробностей, которые просто не воспринимаются органами чувств потенциального пожирателя. Таким образом, эволюция и — шире — сотворение мира суть игра высших артистических сил. Поэтому — внимание! — художественное творчество человека соприродно той силе, которая, играючи, сотворила Вселенную. Поэтому — теперь сугубое внимание! — писатель важен потому, что совпадает с мировым творческим законом и выражает его собой наиболее полно — насколько это вообще доступно для человека. А то, насколько хорошо продается тираж, вовсе не имеет значения (у Годунова-Чердынцева первая книга стихов разошлась в количестве пятидесяти одного экземпляра, при тираже в пятьсот).

Таким образом, искусство и действительность не противоположны друг другу, но изначально состоят из одного и того же вещества — цветного, переменчивого, игрового, избыточного. Давая «обзор» первой стихотворной книги главного героя (это Годунов-Чердынцев мысленно перебирает свои стихи, связанные с детством), Набоков пишет: «Между тем воздух стихов потеплел, и мы собираемся назад в деревню, куда до моего поступления в школу (…)мы переезжали иногда уже в апреле». Обратите внимание: теплеет воздух стихов, то есть между стихами и действительностью есть прямое сообщение, дверь распахнута, воздух общий.

Дать картину творчества изнутри, «из головы» творящего — одна из самых сложных и благодарных задач, какие могут стоять перед автором романа. Вот как, по версии Набокова, поэт пишет стихи: «Улица была отзывчива и совершенно пуста. Высоко над ней, на поперечных проволоках, висело по млечно-белому фонарю; под ближайшим из них колебался от ветра призрачный круг на сыром асфальте. И это колебание, которое как будто не имело ровно никакого отношения к Федору Константиновичу, оно-то, однако, со звенящим тамбуринным звуком, что-то столкнуло с края души, где это что-то покоилось и уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким рокотом прокатилось „Благодарю тебя, отчизна…“, и тотчас обратной

волной: „за злую даль благодарю…“. И снова полетело за ответом: „…тобой не признан…“ Он сам с собою говорил, шагая по несуществующей панели; ногами управляло местное сознание, а главный, и, в сущности, единственно важный, Федор Константинович уже заглядывал во вторую качавшуюся, за несколько саженей, строфу, которая должна была разрешиться еще неизвестной, но вместе с тем в точности обещанной гармонией». Здесь колебание рождающегося на наших глазах стихотворения связано с колебанием света от фонаря, с ритмом шагов Годунова-Чердынцева, как связана качка судна с морскими волнами. Обратите внимание: вторая строфа качается «в нескольких саженях» от поэта — то есть строфа присутствует в реальном, материальном мире, поэту до нее осталось несколько шагов. Разумеется, описать, как возникают стихи, можно только художественными средствами, при помощи той же поэзии, которая насквозь пропитывает прозу Набокова. И все-таки процесс стихотворчества, зафиксированный автором «Дара», куда реальнее, чем те мозговые импульсы, которые могли бы зарегистрировать объективные приборы, будь на голове у Годунова-Чердынцева колпак с проводками.

Враг поэта и поэзии — пошлость. Владимир Набоков во многих своих романах пытается вскрыть, описать и обезвредить это ядовитое явление. Пошлость — это ложная красота, ложная поэтичность, плоская картинка, которой упиваются люди недалекие, совершенно неспособные воспринять подлинную поэзию и красоту. Пошлость надо определить через что-то: Набоков с этой целью предъявляет рекламу — отдельный мир, существующий по своим гнусным законам. «За круглым столом при свете лампы семейка: мальчик в невозможной, с красным галстуком, матроске, девочка в красных зашнурованных сапожках; оба с выражением чувственного упоения нанизывают на соломинки разноцветные бусы, делая из них корзиночки, клетки, коробки; и с увлечением неменьшим в этом же занятии участвуют их полоумные родители — отец с премированной растительностью на довольном лице, мать с державным бюстом; собака тоже смотрит на стол, а на заднем плане видна в креслах завистливая бабушка. Эти именно дети ныне выросли, и я часто встречаю их на рекламах: он, с блеском на маслянисто-загорелых щеках, сладострастно затягивается папиросой или держит в богатырской руке, плотоядно осклабясь, бутерброд с чем-то красным („ешьте больше мяса!“), она улыбается собственному чулку на ноге или с развратной радостью обливает искусственными сливками консервированный компот; и со временем они обратятся в бодрых, румяных, обжорливых

стариков, — а там и черная инфернальная красота дубовых гробов среди пальм в витрине…» Знал бы Набоков, во что превратилась реклама сегодня! Господствующий жанр, неотъемлемая часть нашей жизни и нашего сознания. Именно реклама занимается тем, за что прежде отвечали мораль, искусство и философия: реклама формирует идеалы. Не всем виден «тайный изъян» дивного рекламного мира. Набоков считал, что реклама лжет, даже когда сообщает правду. Вещь, которую рекламируют, может быть действительно хороша и полезна, но приобретение ее не дает счастья — как бы ни внушала нам обратное реклама всей своей глянцевой эстетикой. Реклама — антипод и антагонист поэзии. Реклама, самая профессиональная и остроумная, суть концентрат пошлости.

Одна из важнейших тем в романе «Дар» — тема отца. Отец главного героя — знаменитый путешественник, ученый-энтомолог, исследователь Тибета, Монголии, Дальнего Востока. Волей автора этот вымышленный герой стоит в ряду таких русских ученых, как Николай Пржевальский и Григорий Грумм-Гржимайло. Отец в романе с огромной любовью списан с отца самого писателя. Владимир Дмитриевич Набоков был, как мы помним, не ученый, а политик, — но именно он ввел сына в мир энтомологии, именно его поблекшие коллекции послужили первотолчком к увлечению Владимира Набокова. Особый драматизм тема отца приобретает потому, что 28 марта 1922 года Владимир Дмитриевич был застрелен на публичной лекции своего товарища по партии, кадета Милюкова: заслонил лектора от пули террориста. Мать писателя, Елена Ивановна, так и не оправилась от удара: ее печальное вдовство в Праге, где ей в память о муже была назначена крошечная пенсия, рвало Набокову сердце. Писатель силой искусства воскрешает в романе погибшего отца: «Он был наделен ровным характером, выдержкой, сильной волей, ярким юмором; когда же он сердился, гнев его был как внезапно ударивший мороз… (…) Причиной его гнева мог быть чей-нибудь промах, просчет управляющего (отец хорошо разбирался в хозяйстве), легкомысленное суждение о близком ему человеке, политическая пошлость в базарно-патриотическом духе, развиваемая незадачливым гостем, и наконец — какой-нибудь мой проступок. Он, перебивший на своем веку тьму-тьмущую птиц, он, привезший однажды только что женившемуся ботанику Бергу целиком весь растительный покров горной разноцветной лужайки величиною с площадь комнаты (я его и представил себе так — свернутым в ящике, как персидский ковер), найденный где-то на страшной высоте, среди

голых скал и снегов, — он не мог мне простить лешинского воробья, зря подстреленного из „монте-кристо“, или шашкой изрубленную мною осинку на берегу пруда. Он не терпел мешканья, неуверенности, мигающих глаз лжи, не терпел ничего приторного и притворного, — и я уверен, что уличи он меня в физической трусости, то меня бы он проклял».

Это все характер Владимира Дмитриевича Набокова: его независимость, цельность, высокая человеческая требовательность к себе и другим. Счастлив сын, который может так гордиться своим отцом, — а Владимир Набоков, несмотря на все пришедшиеся на его долю жизненные трудности, был счастливым человеком. Он смог стать счастливым — и это всегда большая заслуга человека перед собственной судьбой. Но вернемся к роману. Детские воспоминания Годунова-Чердынцева об отце — уроки энтомологии, отъезды отца в дальние экспедиции, возвращения его домой — принадлежат к лучшим страницам «Дара». Трагическая перекличка романа с действительностью заключается в том, что у Годунова-Чердынцева отец тоже погибает: не возвращается из последней экспедиции, как раз перед Октябрьским переворотом. Причем семья не знает наверняка, действительно ли отец погиб: слухи о его смерти недостоверны и разноречивы. Уже в эмиграции семья все ждет его возвращения — и чем больше проходит времени, чем сложнее становится объяснить естественными земными причинами столь долгое отсутствие любимого человека, тем пронзительнее и опаснее для сердца делается мечта.

Годунов-Чердынцев (как это произошло и с самим Набоковым) эволюционирует от стихов к прозе. Он задумывает книгу об отце. Федор Константинович как бы ставит перед собой метафизическую задачу: в воображении, в прозе пройти по следам отца, с надеждой, что проза подскажет — что же случилось с отцом на самом деле, жив он или нет. Годунова-Чердынцева ведут литературный талант и любовь — и приводят в такие местности, где ни Годунов-Чердынцев, ни сам Набоков никогда не бывали. Набоков передает отцу Годунова-Чердынцева не только свою страсть к бабочкам (одно из самых дорогих своих душевных сокровищ), но и мечту о большой энтомологической экспедиции в Центральную Азию, которую писатель лелеял юношей, которую планировал осуществить, когда семья Набоковых жила в Крыму. Мечта об экспедиции не сбылась. Но тем не менее: «От гула воды в ущелье человек обалдевал; каким-то электрическим волнением наполнялась грудь и голова; вода мчалась со страшной силой, гладкая, однако, как раскаленный свинец, но вдруг чудовищно надувалась, достигнув порога,

громоздя разноцветные волны, с бешеным ревом падая через блестящие лбы камней, и с трех сажаней высоты, из-под радуг рухнув во мрак, бежала дальше уже по-другому: клокоча, вся сизая и снежная от пены, и так ударялась то в одну, то в другую сторону конгломератового каньона, что казалось, не выдержит гудящая крепь горы, по скатам которой меж тем в блаженной тишине цвели ирисы…» Или вот, как вам это: «Далее шли тихие гобийские пески, проходил бархан за барханом, как волны, открывая короткие охряные горизонты, и только слышалось среди бархатного воздуха тяжелое, учащенное дыхание верблюдов да шорох их широких лап». Можно ли поверить, что автор этих строк никогда не бывал ни в памирском ущелье, ни в пустыне Гоби? И однако же, это правда. Так работает писательский дар, что сами собой, из ниоткуда, возникают живые подробности. Почему-то Набоков знает, что горная река в Азии похожа на раскаленный свинец (а так и есть, я видела сама), знает, с каким звуком идет по пустыне верблюд. Это загадка, тайна, перед которой можно только замереть в удивлении.

Герой романа не закончил книгу про отца. Наброски не срослись в целое. Почему? Одно из объяснений: Годунова-Чердынцева обескуражило отсутствие у него тех глубоких и конкретных знаний, которыми обладают путешественники-натуралисты. Он не захотел «разбавлять все это собой». Но мне кажется, что есть и другая причина: Годунов-Чердынцев в своем творческом путешествии так и не обнаружил места, времени, обстоятельств гибели отца. Художественная логика его туда не довела; художественной логике не хватило сведений. Кто не верит, что прозаик может дописаться до разгадки настоящей, реальной тайны, пусть почитает другой роман Набокова — «Отчаяние». Там преступник, вообразивший себя вдобавок литератором, понимает, в чем был прокол совершенного им убийства, когда перечитывает собственную рукопись.

С темой отца в романе связана тема Пушкина. Выше цитировалось «оживление» Пушкина при помощи воображения и сухонького старичка, случайно оказавшегося в соседней с героем театральной ложе. Отец Году-нова-Чердынцева был по складу человек «пушкинский»: глубокий, ясный, светлый. Годунов-Чердынцев вспоминает: «Мой отец мало интересовался стихами, делая исключение только для Пушкина: он знал его, как иные знают церковную службу, и, гуляя, любил декламировать. Мне иногда думается, что эхо „Пророка“ еще до сих пор дрожит в каком-нибудь гулко-переимчивом азиатском ущелье». Годунов-Чердынцев начинает писать книгу об отце, вдохновленный

ритмом пушкинского «Путешествия в Арзрум». Открою секрет: почти у каждого писателя, когда он работает над чем-то большим и трудным, есть «дух-покровитель» — из классиков ли, из современников — словом, другой писатель, чьи книги помогают работающему верить в возможности литературы. Это не подражательство, это именно помощь, в которой пишущий нуждается и которую находит. Именно этот феномен фиксирует Набоков, когда показывает, как Годунов-Чердынцев растет при помощи Пушкина: «Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. Он целовал горячую маленькую руку, принимая ее за другую, крупную, руку, пахнувшую утренним калачом»; «В течение всей весны продолжая тренировочный режим, он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, — у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме. (…) Закаляя мускулы музы, он, как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами „Пугачева“, выученными наизусть». Пушкин в «Даре» и вообще у Набокова — предельный случай творческой свободы, идеальный поэт.

У Пушкина в романе «Дар» есть антипод. Ему посвящена знаменитая четвертая глава. Помню, когда «Дар» готовился к публикации в журнале «Урал», в редакции то и дело раздавались звонки: «Вы печатаете роман с четвертой главой? Неужели с четвертой главой?» Да, отвечали мы с гордостью; собственно, публикация четвертой главы уже ничем редакции не грозила, цензура умирала, но еще держался вокруг бывших подцензурных тем грозовой озон. Тем не менее, вопрос о четвертой главе был не праздным. Достаточно сказать, что ведущий эмигрантский литературный журнал «Современные записки», где должен был печататься, по мере написания, роман «Дар», категорически отказался поместить четвертую главу. При том, что журнал «Современные записки» был известен своим либерализмом, широтой взглядов — и уж точно не подвергался никакой государственной цензуре! Таким образом, роман «Дар» первоначально вышел с зияющей дырой — и таким оставался еще пятнадцать лет. Полностью роман был опубликован только в 1952 году, в Нью-Йорке, в издательстве имени Чехова. Так получилось, что два ключевых произведения Набокова — «Дар» и «Лолита» — первоначально подверглись запретам. Может, запрет, репрессии и есть своего рода «знак качества», который ставят на художественном произведении поборники нормативности — причем любой нормативности, от идеологической до филологической.

Кто же он, тот грозный антигерой? Николай Гаврилович Чернышевский. Пламенный «шестидесятник» (XIX-го, а не XX

века), властитель дум, кумир русской прогрессивной интеллигенции, любимый писатель В. И. Ленина. Набоков от этого кумира оставил мокрое место.

Четвертая глава в романе — это книга, написанная Годуновым-Чердынцевым и вызвавшая в пятой главе романа литературный скандал. Но именно в очерке о Чернышевском главный герой «Дара», как нигде, близок самому Набокову: может, потому, что здесь Набоков одолжил герою не только важные части своей биографии, но и перо. Чернышевский, призывавший поставить искусство на службу общественной пользе (что роковым образом предопределило главные убожества «социалистического реализма»), антипатичен Набокову, понимавшему искусство, литературу прежде всего как область человеческой свободы. «Прогрессивность» может быть такой же тоталитарной, как и реакционность, — и Чернышевский становится тому примером.

Чернышевский, как известно, ратовал за материализм, честность, дельность, практическую пользу — и боролся с «чистым искусством». Набоков пишет, что «Чернышевский, будучи лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (т. е. в антиискусстве), с которым и воевал — поражая пустоту». А воевал Чернышевский ровно с тем, что сейчас называется «глянцем» и «гламуром». «И действительно: как же не предпочесть всему этому вздору честное описание современного быта, гражданскую горечь, задушевные стишки?»

Казалось бы, Чернышевский не последний писатель, автор знаменитого романа «Что делать?», оказавшего громадное влияние на русские умы. Набоков видит коренной порок Чернышевского в его литературном стиле: громоздком, неуклюжем. Чернышевский лишен дара описания, «схватывания» вещи в словах, и потому все, о чем он пишет, застревает в тексте, буквально валится у автора из рук. Набоков подмечает пристрастие Чернышевского к планам помещений, где происходит действие его прозы, к мучительному определению взаимного расположения героев и предметов обстановки. Этот косный стиль суть точный слепок мышления Чернышевского — мышления материалистического, при том, что Чернышевский на самом деле не видел в упор роскошного разнообразия материального мира. «Чернышевский объяснял: „Мы видим дерево; другой человек смотрит на этот же предмет. В глазах у него мы видим, что дерево изображается точь-в-точь такое же. Итак, мы все видим предметы как они действительно существуют“. Во всем этом диком вздоре есть еще свой частный

смешной завиток: постоянное у „материалистов“ апеллирование к дереву особенно забавно тем, что все они плохо знают природу, в частности деревья. Тот осязаемый предмет, который „действует гораздо сильнее отвлеченного понятия о нем“ (…), им просто неведом».

Не забудем, что сам Набоков в своей прозе всегда опирался на точное знание — не только мира бабочек, но на знание естественнонаучное, на знание вообще всей окружающей человека предметности: у него не было «вообще деревьев», «вообще домов», «вообще автомобилей». Именно зрячесть Набокова, противоположная слепоте Чернышевского, позволяла ему добираться до метафизических глубин бытия.

Чернышевский у Набокова не только литературный инвалид, но и пошляк. Чего стоят сцены изучения в витринах Невского проспекта «женских головок» — «глянцевых» картинок, которые молодой Чернышевский сравнивал с красотой Надежды Егоровны Лободовской, предмета своей сложно-рассудочной влюбленности! Разумеется, реальность виделась Чернышевскому лучше и милее «искусства»! «Смело можно сказать, что в те минуты, когда он льнул к витрине, полностью создалась его нехитрая магистерская диссертация „Эстетические отношения искусства к действительности“», — пишет Набоков, сам понимавший эти отношения как со-природность и со-творчество (см. выше). Показательно, что Набоков определяет взгляды Чернышевского через ту же рекламу — и не промахивается: «Такие средства познания, как диалектический материализм, необыкновенно напоминают недобросовестные рекламы патентованных снадобий, врачующих все болезни».

Однако, как это всегда случается с большими писателями, Набоков в прозе заходит дальше, чем, возможно, собирался изначально. Чернышевский, будучи по дерзкому замыслу фигурой комической, постепенно становится фигурой трагикомической, а затем и трагической: «…такова уж была судьба Чернышевского, что все обращалось против него: к какому бы предмету он ни прикасался, и — исподволь, с язвительнейшей небрежностью, вскрывалось нечто совершенно противное его понятию о нем. Он, скажем, за синтез, за силу тяготения, за живую связь (читая роман, в слезах целует страницу, где к читателю воззвал автор), а вот готовится ему ответ: распад, одиночество, отчуждение. Он проповедует основательность, толковость во всем, — а точно по чьему-то издевательскому зазыву, его судьбу облепляют оболтусы, сумасброды, безумцы. За все ему воздается „отрицательной сторицей“, по удачному слову Страннолюбского, за все его лягает собственная диалектика, за все мстят ему

боги…» И вот уже Чернышевский летит по Петербургу «аллюром бедных гоголевских героев», вот он уже напоминает читателю Евгения из пушкинского «Медного всадника». Арест, заключение в Алексеевский равелин, гражданская казнь, каторга; сам мозг Чернышевского превращается в «каторжный завод». И получается так, что Набоков принужден высшей художественной логикой признать масштабность личности Чернышевского: «Мы смотрим на этот жесткий, некрасивый, но удивительно четкий почерк (…) — и давно не испытанное, чистое чувство, от которого вдруг становится легче дышать, охватывает нас».

Еще одна тема «Дара» и важнейшая тема всей прозы и всей жизни Набокова — шахматы. В Монтре, в отеле «Палас», Набоков жил в номере 64 — по числу клеток на шахматной доске. Главный роман Набокова, посвященный шахматам, шахматному мышлению, называется «Защита Лужина». Там шахматы воплощают поступь рока, силы судьбы. В «Даре» Годунов-Чердынцев занимается, как бы на полях своей основной жизни, шахматной композицией. «Начиналось с того, что, вдали от доски (как в другой области — вдали от бумаги) и при горизонтальном положении тела на диване (т. е. когда тело становится далекой синей линией, горизонтом себя самого), вдруг, от внутреннего толчка, неотличимого от вдохновения поэтического, ему является диковинный способ осуществления той или иной изощренной задач-ной идеи (…). Некоторое время он с закрытыми глазами наслаждался отвлеченной чистотой лишь в провидении воплощенного замысла; потом стремительно раскрывал сафьяновую доску и ящичек с полновесными фигурами, расставлял их начерно, с разбега, и сразу выяснялось, что идея, осуществленная так чисто в мозгу, тут, на доске, требует — для своего очищения от толстой резной скорлупы — неимоверного труда, предельного напряжения мысли, бесконечных испытаний и забот, а главное — той последовательной находчивости, из которой, в шахматном смысле, складывается истина. Соображая варианты, так и этак исключая громоздкие построения, кляксы и бельма подспорных пешек, борясь с побочными решениями, он добивался крайней точности выражения, крайней экономии гармонических сил».

Вот столь же образная и точная картина шахматного творчества, какой была картина поэтического творчества в приведенной выше цитате. По Набокову, шахматы и поэзия связаны между собой — это, на самом деле, два пути развития одних и тех же способностей. Любопытно, что в детстве Набоков обладал и ярко выраженными способностями к математике — внезапно утраченными во время болезни. Можно вообразить, что,

не случись той болезни, мы бы имели сейчас художественную картину творчества математического — растущего из того же корня, что поэзия и шахматное композиторство.

Какой же роман без любви? «Дар» особенно драгоценен тем, что в нем зафиксирована, близко к тексту жизни, история встречи Владимира Набокова и Веры Слоним. В романе будущая жена писателя носит имя Зины Мерц. «Что его больше всего восхищало в ней? Ее совершенная понятливость, абсолютность слуха по отношению ко всему, что он сам любил. В разговорах с ней можно было обходиться без всяких мостиков, и не успевал он заметить какую-нибудь забавную черту ночи, как уже она указывала ее. И не только Зина была остроумно и изящно создана ему по мерке очень постаравшейся судьбой, но оба они, образуя одну тень, были созданы по мерке чего-то не совсем понятного, но дивного и благожелательного, бессменно окружавшего их».

Брак Владимира и Веры Набоковых был для писателя защитой, крепостью. Женившись на Вере, Набоков словно бы освободился от житейской суеты для творческого рывка. То же самое произошло и с Годуновым-Чердынцевым: встретив Зину, он по-настоящему «расписался» — пошли новые стихи, стала возможна книга о Чернышевском. И это при том, что отношения Годунова-Чердынцева и Зины долгое время (собственно, до конца романа) ограничивались тайными ночными прогулками. Зина была дочерью квартирной хозяйки Годунова-Чердынцева, вышедшей, после смерти первого мужа, Оскара Мерца, за пошляка и антисемита Щеголева; атмосфера в этом семействе была такова, что любое сближение жильца с хозяйской дочкой на территории квартиры превращалось в «шашни». Требовалось сложное стечение обстоятельств (получение Щеголевым представительства в Копенгагене, отъезд его с супругой, невозможность для Зины сразу уехать с семьей), чтобы счастье влюбленных наконец осуществилось.

Странная особенность «Дара» заключается в том, что главная героиня — Зина Мерц — появляется чуть ли не в середине романа. На самом деле Зина появилась гораздо раньше — как и Вера Слоним появилась в судьбе Набокова прежде, чем писатель встретил ее на благотворительном балу. Вера Слоним, подобно комете, несколько раз проходила близко от Набокова, их встреча могла состояться гораздо раньше: будто сама судьба разными способами устраивала свидание, но всякий раз что-то срывалось. То же самое происходило и у Зины Мерц с Годуновым-Чердынцевым. Буквально на первых страницах «Дара» появляется чета Лоренц, вселяющаяся в тот же пансион, куда и Годунов-

Чердынцев недавно переехал: главный герой видит, как разгружают их мебель. «Идея была грубая: через жену Лоренца познакомить меня с тобой, — а для ускорения был взят Романов, позвавший меня на вечеринку к ним. Но тут-то судьба и дала маху: посредник был взят неудачный, неприятный мне, — и получилось как раз обратное: из-за него я стал избегать знакомства с Лоренцами, — так что все это громоздкое построение пошло к чорту, судьба осталась с мебельным фургоном на руках, затраты не окупились». Во второй раз Годунову-Чердынцеву предложили помочь незнакомой барышне с переводом документов — а эта барышня и была Зина. Но опять не вышло: Годунов-Чердынцев, хоть и нуждался в деньгах, ненавидел заниматься переводами на немецкий. Тогда судьба «решила бить наверняка»: прямо вселить героя в квартиру, где жила Зина. Но случилось так, что Зины в момент осмотра сдаваемой комнаты не было дома, а был как раз пошляк Щеголев, во всей красе. Но судьба нашла выход из неловкого положения: «У дальнего окна, где стояли бамбуковый столик и высокое кресло, вольно и воздушно лежало поперек его подлокотников голубоватое газовое платье, очень короткое, как носили тогда на балах, а на столике блестел серебристый цветок рядом с ножницами». Именно это платье — знак присутствия Зины — и побудило героя все-таки снять комнату. Потом оказалось, что платье принадлежало не Зине, а ее двоюродной сестре. Таким образом, судьба «…начала с ухарь-купеческого размаха, а кончила тончайшим штрихом».

Художественная работа судьбы, ее прихотливые узоры привлекают Набокова и его героя. В конце «Дара» Годунов-Чердынцев задумывает роман, который в реальности становится «Даром» Набокова. Таким образом, конец превращается в начало. «Продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка», — так, онегинской строфой, завершается роман.

Всякий роман есть сложное сплетение сюжетных и тематических линий. Автор плетет эту «косу», забирая самые разные «пряди», казалось бы, далекие одна от другой, — но в результате получается слитное целое, и задним числом умный читатель понимает, что финал обогащает начало. «Дар» Владимира Набокова, как и все другие его книги, надо не просто читать, но перечитывать. С каждым разом отдача от книги становится все больше. Не надо бояться длинных предложений, других стилистических сложностей: стоит адаптироваться, настроить слух и глаз, как все сложности растворяются, и остается чистое удовольствие от этой по-настоящему большой

литературы.

«Раз художник использовал воображение при создании книги, то и ее читатель должен пустить в ход свое — так будет и правильно, и честно», — утверждал Набоков в своих лекциях, которые он читал американским студентам и которые были опубликованы уже после смерти писателя. Воспримем эти слова Набокова как руководство к действию, как «инструкцию по применению» его стиля и его книг.

Павел Крусанов
ШИНЕЛЬ ЗАМЯТИНА
Евгений Иванович Замятин (1884–1937)

Если задуматься, кого из русских литературных грандов можно было бы, не кривя душой, назвать бесспорным основоположником жанра, придется испытать определенное затруднение с ответом. Пушкин с романом в стихах? Гоголь с поэмой в прозе? Лесков с притчевым сказом? Достоевский с полифоническим романом? Козьма Прутков с блистательным черт знает чем? На поверку все перечисленное — лишь особенности авторской речи, а сами произведения, имея тот или иной градус уклона, формально лежат в лоне одного жанра, матерински их покрывающего. Перебрав таким образом всех, споткнуться, пожалуй, можно о Платонова, а зацепиться — только за Евгения Замятина с его романом «Мы». И тут не поспоришь: Замятин действительно твердой рукой прочертил универсальный контур вполне определенного жанра — антиутопии (хотя сам Евгений Иванович с несвойственным писателю его величины смирением считал себя всего лишь последователем Уэллса), — подхваченного мировой литературой, получившего развитие и по сию пору актуального. Более того, речь может идти не просто о жанре, но о своего рода традиции, преемственность которой подтвердили не самые последние на свете авторы: Олдос Хаксли («Прекрасный новый мир»), Владимир Набоков («Приглашение на казнь»), Джордж Оруэлл («1984»), Рэй Брэдбери («451° по Фаренгейту»)… Вплоть до нынешних Татьяны Толстой с романом «Кысь» и Владимира Сорокина с «Днем опричника». Факт достойный внимания? Пожалуй. Ведь еще Лев Толстой отмечал, что всё мало-мальски заметное в русской литературе являет собой пример отступления от жестких правил жанра — то есть представляет своего рода литературную ересь. Тем интереснее ситуация с Замятиным, который ниспровержением жанровых канонов не грешил, а напротив, с инженерным расчетом сам новые правила задал. При том что одним из любимых словечек Замятина было — «еретик». Таковым он считал и себя в своем личном литературном бытии.

Распространено мнение, что писатель — это его книги. Все остальное может прилагаться (или опускаться) по желанию. Так и есть, сотворенные книги — это первое и обязательное условие бытия автора как субъекта письма, или перед нами — не писатель. Биография в данном случае уходит на второй план. И

это, пожалуй, хорошо, поскольку подчас, глядя на того или иного автора, думаешь, что у них биографии не было вовсе. По личному опыту свидетельствую, что большинство пишущей братии — люди скучные, увлеченные исключительно собой, своим тщеславием и ослепительным сиянием собственного дара, то есть в жизни совершенно неинтересные. Порой до полного уныния и безнадежного разочарования в творческой личности как таковой. Но бывает иначе. Можно вспомнить имена тех, кто прославил себя пером и при этом построил собственную судьбу таким образом, что после него осталась не биография, а мифология — то есть художников, от собственной судьбы неотделимых. Джонатан Свифт, лорд Байрон, Франсуа Вийон, Максим Горький, Николай Гумилев, Юкио Мисима… Ряд легко продолжить. Сегодня по этому пути идет Лимонов, строя свою личную историю так, как иные пишут авантюрный роман. Близко к этому ряду, хотя и на особый лад, стоит и Евгений Замятин, поэтому без личной истории тут — никак.

Евгений Замятин — плоть от плоти русской провинции с ее дремотной, подернутой ряской жизнью, то милой и душевной, то дикой и самодурствующей, — родился 1 февраля (20 января) 1884 года в городе Лебедянь Тамбовской губернии. Отец, Иван Дмитриевич, — священник. Мать, Мария Александровна, — неплохой музыкант, капитан домашнего образования. О детстве Замятин писал: «Вы увидите очень одинокого, без сверстников, ребенка на диване, животом вниз, над книгой — или под роялью, а на рояле мать играет Шопена…» И в другом месте: «Рос под роялем: мать — хорошая музыкантша. Гоголя в четыре — уже читал». Дальше с особым чувством опять о Гоголе (Гоголь будет для нас важен как источник заклятия, подчинившего себе судьбу Замятина): «До сих пор помню дрожь от Неточки Незвановой Достоевского, от тургеневской „Первой любви“. Это были — старшие и, пожалуй, страшные; Гоголь был другом». А фоном: «Все это — среди тамбовских полей, в славной шулерами, цыганами, конскими ярмарками и крепчайшим русским языком Лебедяни — той самой, о какой писали Толстой и Тургенев».

С 1893-го по 1896-й Замятин учился в Лебедянской прогимназии, где его отец преподавал Закон Божий. Потом — в Воронежской гимназии, окончив ее в 1902-м с золотой медалью («Золотая медаль за 25 рублей была заложена в петербургском ломбарде — и там осталась», — напишет Замятин впоследствии в «Автобиографии»). В том же 1902 году он поступил на кораблестроительный факультет Санкт-Петербургского политехнического института. Стоит заметить, что во многих воспоминаниях, столь щедро оставленных потомкам Евгением

Замятиным, прослеживается гордое любование автором одной из черт своего характера — упрямством, ребяческое упоение собственной «железной волей» (как не вспомнить тут лесковского Гуго Пекторалиса[343]). Ну вот, например, из гимназической поры:

«Специальность моя, о которой все знали: „сочинения“ по русскому языку. Специальность, о которой никто не знал: всевозможные опыты над собой — чтобы „закалить“ себя.

Помню: классе в 7-м, весной, меня укусила бешеная собака. Взял какой-то лечебник, прочитал, что первый, обычный срок, когда появляются признаки бешенства, — две недели. И решил выждать этот срок: сбешусь или нет? — чтобы испытать судьбу и себя. Все эти две недели — дневник (единственный в жизни). Через две недели — не сбесился. Пошел, заявил начальству, тотчас же отправили в Москву — делать пастеровские прививки».

Или взять мотив выбора института: «В гимназии я получал пятерки с плюсами за сочинения, и не всегда легко ладил с математикой. Должно быть, именно поэтому (из упрямства) я выбрал самое что ни на есть математическое: кораблестроительный факультет петербургского Политехникума».

Бурление столичной жизни захватило студента Замятина — наравне с учебой, он окунулся в лихорадку политической смуты. Митинги, революционные барышни, красные знамена, казаки: в 1903-м он участвовал в своей первой демонстрации. Потом — летняя практика на заводах и в портах: Севастополь, Нижний Новгород, Камские заводы, Одесса.

Летом 1905 года Евгений Замятин практикантом отправился на пароходе «Россия» из Одессы в Александрию («Константинополь, мечети, дервиши, базары, беломраморная набережная Смирны, бедуины Бейрута, белый Яффский прибой, черно-зеленый Афон, чумной Порт-Саид, желто-белая Африка, Александрия — с английскими полисменами, продавцами крокодиловых чучел, знаменитый Тартуш. Особенный, отдельный от всего, изумительный Иерусалим, где я с неделю жил в семье знакомого араба», — из той же «Автобиографии»). А вернувшись с яркими и звонкими впечатлениями, тут же был накрыт новыми — пылающими и грохочущими: в Одессе бунтовал «Князь Потемкин-Таврический». Из свойства характера, требующего от него избегать легких путей и всегда поступать вопреки (впоследствии это правило было перенесено и в литературу), Замятин сошелся с большевиками. «С машинистом „России“ — смытый, затопленный, опьяненный толпой — бродил в порту весь день и всю ночь, среди выстрелов, пожаров, погромов, — писал он. — В те годы быть большевиком — значило идти по линии наибольшего сопротивления; и я был тогда большевиком». В

декабре того же года в забастовочном «штабе» на Выборгской стороне Евгения Замятина арестовала полиция за революционную агитацию среди заводских и фабричных рабочих. В итоге — несколько месяцев, проведенных в одиночной камере, где Замятин, закаляя свою «железную волю» (да простит мне Лесков повторную аллюзию), изучал стенографию и английский язык. Однако весной 1906-го, благодаря хлопотам матери, его освободили и выслали из Петербурга в родную Лебедянь.

Вкусив иной градус жизни, в Лебедяни Замятин, конечно же, усидеть уже не мог и летом того же года нелегально вернулся в столицу, в центр бурлящих событий. В конце концов, начатое образование надо было заканчивать. Вот как сам Евгений Иванович описывает тот период: «Повестка: явиться в участок. В участке — зеленый листок: о розыске „студента университета Евгения Ивановича Замятина“, на предмет высылки из Петербурга. Честно заявляю, что в университете никогда не был и что в листке, очевидно, ошибка. Помню нос у пристава — крючком, знаком вопроса: „Гм… Придется навести справки“. Тем временем я переселяюсь в другой район: там через полгода — снова повестка, зеленый листок, „студент университета“, знак вопроса и справки. Так — пять лет, до 1911 года, когда наконец ошибка в зеленом листке была исправлена и меня выдворили из Петербурга». Словом, пока полиция искала «студента университета Евгения Ивановича Замятина», дабы выдворить его из столицы, студент Политехнического института Евгений Иванович Замятин продолжал прилежно учиться, в 1908-м окончил кораблестроительный факультет, получил специальность морского инженера и был оставлен при кафедре корабельной архитектуры, где три года, не расставаясь с логарифмической линейкой, чертил чертежи, совершал рабочие поездки по России (Царицын, Астрахань, Каспийское море, Архангельск, Кавказ, Крым) и писал статьи в журналы «Теплоход», «Русское судоходство» и «Известия Политехнического института».

К тому времени относятся и его первые литературные опыты (если не считать стихов, написанных им в одиночной камере, о чем Замятин вскользь упоминает). Здесь как метафору можно вспомнить детский эксперимент Замятина с бешеной собакой: «сбешусь или нет?». Гоголь в четыре года стал для него чем-то вроде такой бешеной собаки — только латентный период болезни был дольше, и в итоге Замятин «сбесился». Осенью 1908 года в журнале «Образование», где беллетристической частью заведовал Михаил Арцыбашев[344], вышел рассказ Евгения Замятина «Один». О нем автор через двадцать лет отозвался следующим образом: «Когда я встречаюсь сейчас с людьми, которые читали этот

рассказ, мне так же неловко, как при встречах с одной моей тетушкой, у которой я, двухлетний, однажды публично промочил платье». Гоголь, как мы помним, уязвленный отзывами о своем «Гансе Кюхельгартене», скупил и уничтожил все остатки тиража этой весьма своеобразной поэмы.

После высылки в 1911 году из Петербурга, Замятин, обосновавшись сначала в Сестрорецке, потом в Лахте, так описывал свое состояние той поры: «…высылка, тяжелая болезнь, нервы перетерлись, оборвались». Болезнь эта — стенокардия, называвшаяся в те времена «грудной жабой». Кроме того, впоследствии в числе своих недугов Замятин упоминает хронический колит — тоже крайне неприятная для нервов штука.

В Лахте Замятин пишет «Уездное» — богатую по краскам и мрачную по духу повесть о той самой родной, дремотной, закоснелой провинции, которую он познал в Лебедяни своего детства. «Уездное» опубликовал журнал «Заветы», редактором которого был Иванов-Разумник[345], а в числе авторов — Ремизов и Пришвин[346]. Эта повесть принесла Замятину литературный успех и внимание критики, лестно сравнивавшей «Уездное» с «Мелким бесом» Федора Сологуба[347] и узревшей там орнаменталистскую манеру Ремизова (Сологуб, прочитав «Уездное», спросил у Ремизова, зачем тот взял себе псевдоним Замятин). Повесть заметил и Горький, который семь лет спустя, когда у Замятина в багаже уже были и «На куличках», и «Алатырь», отозвался об авторе: «Он хочет писать как европеец, изящно, остро, со скептической усмешкой, но, пока, не написал ничего лучше „Уездного“».

В 1913 году по случаю 300-летия дома Романовых Замятин был амнистирован, получил право проживать в Петербурге, но в связи с болезнью по рекомендации врачей уехал в Николаев: по его словам, он «построил там несколько землечерпалок, несколько рассказов и сатирическую повесть „На куличках“». Шутливая параллель между художественным текстом и механической конструкцией в действительности, пожалуй, вовсе и не шутка — тот же Ремизов говорил об особенностях замятинского текста следующее: «Только Андрей Белый так сознательно строил свою прозу, а положил, „начал“ Гоголь…» Повесть «На куличках», живописующая будни дальневосточного гарнизона и полная человекоподобных зоологических персонажей, была расценена цензурой как политический памфлет — номер журнала «Заветы» с повестью был конфискован, а редакция и автор привлечены к суду, который из-за грянувшей Первой мировой тянулся долго, но в итоге их оправдал. Однако для публики нет ничего слаще запрещенного чтения, поэтому

всероссийская слава Замятину после ареста тиража «Заветов» была теперь гарантирована.

К слову, автор «На куличках» никогда не бывал за Уралом и о военном быте знал понаслышке, так что воинская часть на краю света стала для Замятина опытом чистого умозрения. Разумеется, «художественная достоверность» не имеет прямого отношения к «правде жизни», и тем не менее (быть может, исподволь желая снять обвинения в злословии и незнании материала) Евгений Замятин заговорил о новом литературном направлении — неореализме, рожденном сдвигом привычных социальных и нравственных норм действительности. Гротеск, орнаментализм, словесный и образный парадокс — отличительные черты стилистики этого направления, которой Замятин, как адепт изобретенного им же неореализма, одинаково расчетливо конструировавший корабли и литературу, неукоснительно следовал. Отсюда был уже один шаг до фантастики («Явилась у меня склонность к шаржу, гротеску, к синтезу фантастики и реальности», — опишет впоследствии собственный гоголевский симптом в ответе на анкету[348] Замятин), поэтому вполне закономерно, что в своем исследовании «Герберт Уэллс» (1922), анализируя социальную и художественную природу фантастики, Замятин увидит в ней наилучший метод отражения реальности.

Вслед за «Уездным» и «На куличках» органично последовала повесть «Алатырь», с сумрачным гротеском, во всей неприглядной анатомии живописующая чиновничий мир той же уездной России. Читая эту своеобразную трилогию, нельзя не подивиться странному контрасту — богатство языка автора цветет на фоне стойкого депрессивного мироощущения и холодного отстранения от реальности. В действительности этот кажущийся парадокс естественным образом разрешают авторские недуги. Фигурально выражаясь — разлитая в организме желчь нигде не позволяет организму видеть красоту. Критик Григорьев писал в 1914 году: «…со всех страниц немногочисленных произведений Замятина ярко и выпукло проступает недугующий лик нашей родины, — больная запутанность русской „непутевой“ души, кошмарная и гибельная беспорядочность нашего бытия…» Мало того, что автор физически болен, а отсюда и определенный физиологизм письма, — писатель может пребывать в какой угодно иллюзии относительно характера, новизны и сильных сторон своего творчества, полагать, что он неореалист, отражающий тектонические сдвиги нравственных устоев современного мира, однако на деле он всегда изображает не реальность, а состояние своей депрессии, и в итоге его произведения оказываются лишь

попыткой выявить объективные причины своего угнетенного состояния. Справедливости ради следует признать, что в той или иной мере это замечание касается всякого художника (в широком смысле). А художника калибра Замятина — в особенности.

Одновременно с литературной работой, будучи высококвалифицированным инженером-судостроителем, Замятин продолжал служебные поездки по России — его впечатления от путешествия в Кемь и на Соловки в военном 1915 году отразились в ряде рассказов и повести «Север».

В марте 1916-го Евгений Замятин был откомандирован в Англию (накануне, по скупо оброненному Евгением Ивановичем слову, у него случилась дуэль, причины и результат которой он не раскрывает), где в качестве проектировщика наблюдал на судоверфях Глазго, Ньюкасла и Сандерленда за строительством российских ледоколов, в том числе ледокола «Святой Александр Невский» (после Октябрьской революции — «Ленин») и ледокола «Святогор» (впоследствии — «Красин»). Замятин любил ледоколы — за красоту и округлую женственность линий — и, вместе с самоварами, считал их полноценным символом России. Как упомянуто прежде, конструктор и писатель сплелись в нем воедино — математика, умные числа, геометрическая безупречность линий вошли в художественное мышление Замятина, выстроили и исчислили его литературное мастерство. Это был уже какой-то новый штамм литературного бешенства, доселе в России неизвестный. Он именно *конструировал* свои тексты — чертил пейзажи и рассчитывал траектории движения персонажей по пространству повествования. Это было чудно и необычно для русской литературы с ее душевностью, стихийным порывом и психологизмом. Критик Святополк-Мирский писал об этой новости: «Такой метод близок к кубизму в живописи — персонажи Замятина отождествляются с геометрическими формами, которые автор им придает. Так, главной характеристикой англичанина, героя „Островитян“, становится квадратность». Сам Замятин вспоминает об этом времени: «Часто, когда я вечером возвращался с завода на своем маленьком „рено“, меня встречал темный, ослепший, потушивший все огни город: это значило, что уже где-то близко немецкие цеппелины и скоро загрохают вниз бомбы. Ночью, дома, я слушал то далекие, то близкие взрывы этих бомб, проверяя чертежи „Ленина“, и писал свой роман об англичанах — „Островитяне“. Как говорят, и роман, и ледокол вышли удачными».

Англия, Лондон были разительно не похожи на то, что Замятин ярко и зло описывал в «Уездном», «На куличках» и «Алатыре». Подстриженные газоны, каменные фабрики,

выметенный асфальт, пары бензина, лязгающие механизмы, жизнь, размеренная по циферблату и уложенная в расписание… и вокруг ничего живого — нигде не отыщешь души. Лондон и населяющие его одинаковые люди похожи на механическую игрушку, и жизнь тут не настоящая — это имитация жизни, и душа этой жизни — стальная закаленная пружинка, как у заводной куклы. Замятин не принял Лондон, как не принял Лебедянь. Возможно, дело было в его персональной субдепрессии, и из нее вся его сатира — больному человеку не бывает хорошо «где-то», ему бывает хорошо «когда-то». Когда у него ничего не болит. Когда он под морфием. Возможно также, что сатира — просто непременный симптом подхваченной у Гоголя литературной хвори (заклятия Гоголя), как сыпь при краснухе. Замятин объяснял собственную позицию по-своему, считая себя идейным еретиком. В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» он писал:

«Ну, а двуперстники, Аввакумы? Аввакумы, ведь, тоже еретики?

Да, и Аввакумы — полезны. Если бы Никон знал Дарвина, он бы ежедневно служил молебен о здравии Аввакума.

Мы знаем Дарвина, знаем, что после Дарвина — мутации, вейсманизм, неоламаркизм. Но это все — балкончики, мезонины: здание — Дарвин. И в этом здании— не только головастики и грибы — там и человек тоже, не только клыки и зубы, но и человеческие мысли тоже. Клыки оттачиваются лишь тогда, когда есть кого грызть; у домашних кур крылья только для того, чтобы ими хлопать. Для идей и кур — один и тот же закон: идеи, питающиеся котлетками, беззубеют так же, как цивилизованные котлетные люди. Аввакумы — нужны для здоровья; Аввакумов нужно выдумать, если их нет».

Вот так и литературный еретик Замятин, подобно Аввакуму, восклицал: «Не приемлю!» Ни Лебедянь, ни «железную Лебедянь» — Лондон. «Островитяне» — блестящая сатира на буржуазную Англию с ее лицемерием и двойной моралью, с ее «Заветом Принудительного Спасения»[349]. Такого взгляда на «цивилизованный мир» прежняя русская литература не знала. Гоголь и тот позволял себе нелицеприятно потешаться над Германией и немцами исключительно в частных письмах.

Прожив в Англии без малого полтора года, вскоре после Февральской революции Евгений Замятин вернулся в Россию, в мятежный Петроград. В ту пору Горький устраивал на своей квартире литературные вечера, на одном из них Замятин прочитал «Островитян». Виктор Шкловский вспоминал, как возбужденный Алексей Максимович радостно потирал руки и

улыбался в усы, а Корней Чуковский метался по комнате и тонким голосом восклицал: «Новый Гоголь явился!» (Опять Гоголь, заметим в скобках, — в памяти знавших его, Евгения Ивановича, людей Замятин с Гоголем рифмуются постоянно.) Вот как описывал тот триумфальный для Замятина вечер поэт Николай Оцуп:

«Начало повести Замятина поразило всех. Прошло минут двадцать, и автор прекратил чтение, чтобы уступить место за столом следующему писателю.

— Еще! Еще! Продолжайте, просим! (…)

Голоса становились все более настойчивыми, нетерпеливыми, громкими.

Замятин покорился и продолжал читать. После этого еще раза два пытался прервать чтение, но безуспешно. Слушали, затаив дыхание. Потом устроили ему овацию.

Ни у кого из выступавших в тот вечер, даже у Блока, не было и доли того успеха, который выпал Замятину. Чуковский носился по залу и говорил всем и каждому:

— Что? Каково? Новый Гоголь. Не правда ли?» Вслед за «Островитянами», вдогонку английской теме, последовал рассказ «Ловец человеков», после чего в литературных кругах Замятина прозвали «англичанином». Не за тему даже, а за холодную, выверенную отстраненность авторского взгляда, свойственную, по бытовавшему в то время мнению, европейским писателям-интеллектуалам.

Между тем за февралем пришел октябрь, пришла новая, под корень сметающая прошлый мир революция, пришла разруха, смута, голод. Виктор Шкловский так запомнил Петроград той поры:

«Время было голодное, и мы получали кусок хлеба чуть меньше ладони и немного яблочного повидла. Год тот был урожайным на яблоки.

Голод был всеобщим, голодала вся страна. На рельсах около Николаевского вокзала и в банях ночевали люди, бежавшие из голодных земель. Они искали хлеба в голодающем Петербурге.

Замятин был с нами в это тяжелое время. Он сам все это пережил. Он думал о будущем».

Замятин *думал о будущем.* В первые послереволюционные годы вместе с Горьким он работал в редколлегии «Всемирной литературы», переводил, читал лекции по технике художественной прозы в студии Дома искусств, стал пестуном, фактическим наставником блистательной литературной группы «Серапионовы братья», куда входили Н. Никитин, М. Зощенко, Л. Лунц, Н. Тихонов, Вс. Иванов, Е. Полонская, В. Каверин, М.

Слонимский, К. Федин, И. Груздев, преподавал в Политехническом институте, читал курс новейшей русской литературы в Педагогическом институте им. А. И. Герцена, входил в правление издательств Гржебина и «Алконост» — словом, вел самую что ни на есть активную общественную жизнь. При этом рассказы Замятина тех лет («Дракон», «Пещера», «Мамай», «Икс», «Рассказ о самом главном» и т. д.) лишены революционного пафоса — напротив, в них сквозит скептицизм, а порой и скорбная печаль, какую неизбежно навевают виды руин некогда великой цивилизации. И это тоже — думы о будущем. Революция перелепила Замятина, изменились интонация и сам строй его письма — по выражению Шкловского, «он разрушил, сломал о колено» свою привычную манеру. Он принял революцию, пошел с ней, но какой-то новой тоской, идущей не от знания, а, скорее, от безошибочного первобытного чутья, наполнилась атмосфера его прозы. Старый, разрушаемый мир не устраивал Замятина, он рвался в будущее, но действительность не поспевала за его желаниями — вместо новой реальности его окружали развалины все той же Лебедяни. Жить на развалинах неуютно — контуры нового не ясны, а просто фиксировать распад и только Замятин по характеру своей природы не мог. Дело в том, что он представлял собой тот двойственный тип личности, образчики которой в силу холодного ума, рационального мышления и редуцированной[350] чувствительности причисляют себя к миру будущего, но при этом человеческие привязанности у них все же не до конца оборваны и *душевность* еще подает в них свой голос. Они приветствуют или как минимум осознают неизбежность разрушения и вместе с тем испытывают предосудительные чувства — жалость к обреченному. К той части его, которая по тому самому первобытному чутью считается жалости достойна. Нелегко совместить в сознании чувство своей непосредственной причастности к будущему и страх перед этим будущим. Для человека это серьезное испытание.

В результате главным итогом дум Замятина о будущем явился роман «Мы», законченный им в 1920 году. Этот роман стал точкой отсчета, моментом прививки к мировому литературному древу футуристического скептицизма (плача по трагической судьбе личности в условиях грядущего тоталитаризма), пышно распустившегося на нем в XX веке и до сих пор не отцветающего.

Действие романа «Мы» происходит в Едином Государстве будущего, отгороженном от внешнего мира Зеленой Стеной, населенном людьми-нумерами и руководимом Благодетелем, — это вершина социал-дарвинизма, безупречный человеческий муравейник, математически рассчитанный, предельно

рациональный, на все проявления жизни имеющий свой регламент вплоть до определенного каждому «Табеля сексуальных дней». Квартиры здесь имеют стеклянные стены, искусству отведен статус государственной службы, жители, которым периодически делают операцию по удалению фантазии, согласны со своей несвободой, поскольку «личное сознание — это только болезнь», они добровольно отказались от «я» и слились в обезличенном «мы», превратившись в некие функции, детали огромной государственной машины.

Роман написан в форме дневника, который ведет нумер Д-503, строитель Интеграла, могучего агрегата, чье предназначение — подчинить «благодетельному игу разума» бесконечную вселенную. Д-503 — математик, он в восторге от математической красоты обустройства Единого Государства. Однако ему невольно предстоит пройти тяжелое испытание: на время мятежнице I-330, к которой нумер Д-503 воспылал неведомым в этом мире чувством — любовью, удается смутить его кристально ясное, не знающее сомнений сознание. I-330 стремится разрушить все то, что Д-503 бесспорно принимал до сей поры как образец лучшего, совершеннейшего из общественных устройств. Это сокрушительный период его жизни — время желанной тревоги и внутренней бури. Как первые люди в раю, Д-503 поставлен перед тягостным выбором: или счастье без свободы, или свобода без счастья. Но Д-503 не в силах преодолеть инерцию мировоззрения, с рождения привитого нумерам разумнейшим из всех когда-либо существовавших обществ — Единым Государством. Озарившая все вокруг ярчайшим светом и ослепившая его на время страсть к I-330 оборачивается лишь попыткой любви — вскоре он предает возлюбленную и впоследствии, прооперированный на предмет удаления фантазии, охладив сердце логикой неизбежного, оказывается зрителем на ее казни.

Великий Инквизитор, описанный некогда Достоевским, торжествует в этом мире грядущего, скрываясь под личиной Благодетеля. Безусловно, есть что-то в Едином Государстве от замятинской Англии, где викарий Дьюли разработал свой «Завет Принудительного Спасения», однако социальный эксперимент, проводимый в большевистской России, вдохнул в эту механическую цивилизацию прогрессизма новые смыслы.

Сразу после написания роман «Мы» стал широко известен по спискам, о чем свидетельствует бурное обсуждение произведения в обществе и критике того времени, что само по себе, с учетом отсутствия публикации, определенно имеет статус своеобразного феномена. Д. Фурманов, комиссар и автор романа «Чапаев»,

оценил «Мы» как «злой памфлет-утопию о царстве коммунизма, где все подравнено, оскоплено». Не отставали и другие, находя в тексте то контрреволюционную вылазку, то «брюзжание на революцию». Даже Корней Чуковский (хитрый лис) частным порядком писал в декабре 1923 года: «Роман Замятина „Мы“ мне ненавистен… Все язвительное, что Замятин говорит о будущем строе, бьет по фурьеризму, который он ошибочно принимает за коммунизм». Между тем сам Замятин настаивал: «Этот роман — сигнал об опасности, угрожающей всему человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства — все равно какого». Кроме того, бытовало мнение, что «Мы» исполнены автором как пародия на сочиняемые двумя идеологами Пролеткульта, А. Богдановым и А. Гастевым[351], утопии, в качестве основной идеи которых выступало всеобщее переустройство мира на базе «уничтожения в человеке души и чувства любви». В принципе, не важно, что послужило изначальным толчком, усадившим Замятина за письменный стол. Важно, куда увели его перо, фантазия и писательский талант, благодаря чему пережитый читательский опыт не испарился бесследно, а стал его *личным опытом*. Собственно, именно подобное *проживание* книги, в результате которого читательский опыт возвышается до личного жизненного опыта человека, и есть отличительная черта эталона литературной подлинности. И роман «Мы» этому эталону полностью соответствует — не уступая лучшим вещам Замятина в литературном мастерстве и профессиональной «сделанности», по масштабу задач «Мы» оказались самой значительной его книгой, одновременно сыграв в судьбе автора роковую роль.

Вскоре рукопись романа была передана автором в издательство Гржебина в Берлине, где уже выходили его «Островитяне» (многие писатели из советской России в 1920-е годы стремились сперва опубликовать свои произведения в русских, не связанных с непримиримой эмиграцией издательствах за границей и лишь потом — на родине, поскольку в этом случае права на перевод оставались за автором), однако по неизвестным причинам книга там не была издана. Вместо этого роман был переведен на английский язык и в 1924 году опубликован в Нью-Йорке. А в 1929-м «Мы» вышли и на французском. Впоследствии, оценивая ситуацию, сложившуюся вокруг его романа, Замятин в качестве аналогии приводил кавказскую притчу о персидском петухе, который постоянно пел раньше срока, отчего хозяин его то и дело попадал впросак, так что в конце концов отрубил петуху голову: «Роман „Мы“ оказался персидским петухом: этот вопрос и в такой форме поднимать

было еще слишком рано, и поэтому после напечатания романа (в переводах на разные языки) советская критика очень даже рубила мне голову».

Следом за «Мы» были еще рассказы (в их числе лирическая «Русь», едва ли не стихи в прозе, поводом к написанию которых послужили рисунки Кустодиева) и повести, но вместе с тем сделался очевидным уклон Замятина в драматургию — пьесы «Общество Почетных Звонарей», «Огни св. Доминика», трагедия в стихах «Аттила». Замятинская «Блоха» — инсценировка повести Лескова «Левша» — с успехом шла на сцене МХАТа и ленинградского БДТ. В качестве сценариста он работал с кинематографом.

В первые послереволюционные годы литературный авторитет Замятина в России был чрезвычайно высок, он имел влияние и как мастер, и как наставник — учитель литературы. Однако постепенно в новой, советской России шла кристаллизация государственности, идеология становилась все более неукоснительной, рамки политической и творческой свободы делались все определеннее и жестче. Вокруг Замятина, Пильняка и других «попутчиков» к концу 1920-х образовалось инициированное рапповской критикой, претендовавшей на безраздельное лидерство в искусстве, кольцо неприятия, пузырь вакуума. Неудивительно, что после публикации осенью 1929 года в эмигрантском пражском журнале «Воля России» фрагментов романа «Мы» началась массированная кампания по дискредитации Замятина, принявшая форму дискуссии о политических обязанностях советского писателя. Это выглядело как настоящая травля — никому уже не было дела до того, что публикация состоялась без согласия автора и даже, как утверждает знаток творчества Замятина О. Н. Михайлов[352], в обратном переводе с английского. Задним числом в старых рассказах Замятина рапповские критики обнаружили «издевательство над революцией в связи с переходом к нэпу» и «притчу о поумневших после нэпа властях». Вслед за критикой последовали и административные меры. Спектакль «Блоха», с неизменным успехом игравшийся четыре сезона, был снят с репертуара МХАТа, трагедию «Аттила», которую уже репетировал БДТ, запретили к постановке по настоянию Ленинградского Обллита[353], а публикацию собрания сочинений Замятина издательство «Федерация» остановило на четвертом томе. В итоге Замятин под давлением ленинградского отделения РАППа был вынужден выйти из состава правления «Издательства писателей в Ленинграде», в результате чего для него была перечеркнута последняя возможность влиять на литературную ситуацию в

стране.

В течение следующего года положение только усугублялось, поскольку лишь крайняя степень отчаяния могла заставить такого гордого и знающего себе цену писателя, как Евгений Замятин, «еретика» от литературы, обратиться к сомнительному жанру «письма вождю», который в лучшем случае подразумевает неприличную смесь дерзости и лакейства.

В июне 1931 года Замятин написал письмо Сталину с просьбой о выезде за границу. Именно в той форме, какую подразумевает «лучший случай». Начиналось письмо шуткой висельника: «Уважаемый Иосиф Виссарионович, приговоренный к высшей мере наказания автор настоящего письма обращается к Вам с просьбой о замене этой меры другою». Далее следовала осторожная дерзость: «Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой». Следом — нелепая лакейская аргументация достоинств запрещенной к постановке трагедии «Аттила»: «Пьеса была прочитана на заседании художественного совета Ленинградского Большого Драматического театра, на заседании присутствовали представители 18 ленинградских заводов, и вот выдержки из их отзывов…» Тут следуют отзывы заводских представителей о трактовке в пьесе классовой борьбы в древние века и о высокой художественности пьесы, напоминающей «шекспировские произведения». Далее прилагались жалобы на небывалую «еще до тех пор в советской литературе травлю, отмеченную даже в иностранной прессе», после чего высказывалась и сама просьба о «выселении преступника из пределов страны». И так кстати готовятся в Италии и Англии постановки пьес «Блоха» и «Общество Почетных Звонарей», что «предполагаемая постановка этих пьес, вдобавок, даст мне возможность не обременять и Наркомфин просьбой о выдаче мне валюты».

Определенно, из всех произведений Замятина «письмо вождю» — самое неудачное. Впрочем, по правилам предложенной ему судьбою роли нечто подобное должно было случиться непременно, о чем будет сказано ниже.

В просьбе Замятина принял участие Горький. Похлопотал — и вскоре разрешение на выезд было получено. А для этого, между прочим, потребовалось постановление правительства. В октябре 1931 года Евгений Иванович Замятин вместе с женой покинул советскую Россию и обосновался в Париже. Там, в Париже, Ремизов увидел своего старого знакомого таким: «… затравленный, озирающийся, с запечатанным сердцем и запечатанными устами». Однако эмигрантом в том смысле, в

котором принято было понимать это слово в то время, Замятин не стал — от родины и своего большевистского прошлого не отрекался, гражданство не менял, с «реакционным лагерем» непримиримой эмиграции дел не имел и первое время даже посылал деньги секретарю «Издательства писателей в Ленинграде» З. А. Никитиной для оплаты своей ленинградской квартиры.

Как ни странно, со временем отношение к Замятину на родине улучшилось (вероятно, расстояние лечит не только любовь, но и ее противоположность) вплоть до того, что в 1934 году он был принят в новообразованный Союз писателей СССР, а в 1935-м вошел в состав советской делегации на проходившем в Париже Международном конгрессе писателей.

В Париже Замятин вчерне дописал наконец начатую им еще в 1928 году повесть о позднем Риме «Бич Божий», основанную на том же историческом материале, что и трагедия «Аттила», а также сочинил ряд киносценариев, рассказов и очерков о заметных фигурах в русской культуре того времени. Здесь, в Париже, в 1937 году Замятин и умер. «Бич Божий» вышел во Франции через год после его смерти. Роман «Мы» в полном объеме был издан на русском в 1952 году в нью-йоркском «Издательстве имени Чехова». На родине автора роман увидел свет лишь в 1988-м.

Такова формальная биографическая сторона жизни писателя Евгения Замятина. И можно было бы вполне ею удовлетвориться, но что-то не дает покоя — брезжит сквозь этот занавес иной свет, колышет его дуновение ветров иного мира. Чудится за ним брешь, проход в область символического, того таинственного пространства, которое разум человеческий превозмогает. В чем же символизм судьбы Замятина? В чем ее тайна?

Теперь — мифология. Ремизов в статье 1937 года «Стоять — негасимую свечу», посвященной памяти Евгения Замятина, написал: «Замятин умер от грудной жабы смертью Акакия Акакиевича Башмачкина, героя гоголевской „Шинели“». Как ни странно, эти прозаические слова Ремизова — ключ к оборотной, символической стороне судьбы Замятина. Гоголь имел бесспорное влияние на всю последовавшую за ним русскую литературу, но на Замятина — влияние особое. В чем заключается эта особость? Если все крупные русские писатели, по справедливому замечанию Достоевского, вышли из гоголевской «Шинели», то Замятин в нее влез. Влез невольно, и невольно прожил свою жизнь как своеобразную гоголевскую мистерию, бессознательно спроецировав историю Башмачкина на собственную судьбу и став чем-то вроде гоголевского персонажа во плоти.

Посмотрим на дело так. Первую свою литературную

«шинель» Замятин справил в 1911 году, обретя собственный стиль, собственную интонацию, собственную *форму* в «Уездном». С тех пор по этой *форме* повсюду писателя Замятина и принимали. В ней он широко шагал по жизни, расталкивая лужи и талантливо светясь. *Форма* служила Замятину долго и исправно, соответствовала чину и вселяла в него чувство законной гордости. Но время, будь оно неладно, изнашивает все. После 1917 года старая «шинель» больше не годилась (не то чтобы истерлась и обветшала, но — да, истерлась, обветшала и перестала, что ли, греть) — залатывать изношенное бесполезно да и не по чину, *форму* следовало шить заново. И Замятин новую «шинель» пошил — роман «Мы» стал его блистательной обновкой. Вот только насладиться счастьем обладания ему злодеи не позволили — ухорезы-рап-повцы и запуганные ими издатели, образно говоря, сердягу грабанули, сняли с Замятина его желанную «шинель». Акакий Акакиевич, как мы помним, погоревав, отправился к *значительному лицу:* «Я, ваше превосходительство, осмелился утрудить потому, что секретари того… ненадежный народ…» Замятин обратился к *самому значительному лицу* и даже на всякий случай просуфлиро-вал ему его роль — велите, мол, уважаемый Иосиф Виссарионович, выставить меня вон. Его и выставили, и он пошел, как мы помним, «затравленный, озирающийся, с запечатанным сердцем и запечатанными устами». И в финале — грудная жаба. Но и посмертно Замятин призрачно присутствует в инициированных им антиутопиях последующих авторов и оттуда, подобно призраку Акакия Акакиевича, грозит всем *значительным лицам* и хватает их за воротник.

Необычный образец влияния литературы на человеческую долю. Дерзнем подумать, что тайна судьбы Замятина раскрыта. Речь не о буквальном повторении истории Башмачкина, но о мистерии длиной в полжизни. Мистерии, по масштабу переживания перекрывающей весь экстатический пафос античных прообразов — мистерий Дельфийских, Элевсинских, Орфических и Самофракийских[354]. За этот самозабвенный подвиг благодарные потомки шинель Замятину вернули.

Сергей Гандлевский
ГИБЕЛЬ С МУЗЫКОЙ
Исаак Эммануилович Бабель (1894–1940)

Есть у американского классика Германа Мелвилла повесть «Бенито Серено». Вот ее содержание в двух словах. Американец, капитан зверобойной шхуны, человек смелый и простодушный, спешит на выручку терпящему бедствие фрегату. Когда моряк поднимается на борт фрегата, его настораживает, что негры-невольники — «живой товар» — не заперты в трюме, а разгуливают по палубе запанибрата со считанными белыми матросами. Имеется и владелец корабля — испанский гранд Бенито Серено, пребывающий в странном полуобморочном состоянии. Американец дивится зловещей вольнице, царящей на корабле, и, вместе с тем, подчеркнутому раболепию чернокожих слуг, которые неотступно сопровождают каждый шаг своего господина. К концу повести проясняется подоплека происходящего: перед чужаком ломают циничную комедию — какое-то время назад рабы взбунтовались, перебили почти всю команду, а хозяина фрегата держат в смертельном страхе и не спускают с него глаз, чтобы он тайком не воззвал о помощи.

Если мы не возьмем в расчет, что в таком же вопиюще ложном положении из десятилетия в десятилетие пребывала элита России, многие высказывания этих людей на публику вызовут наше недоумение: мы, чего доброго, можем показаться себе умнее и достойнее их. (Вообще-то говоря, в заложниках была вся страна, но участь публичных лиц особенно наглядна.) Никто из них — буквально! — не чувствовал себя *неприкосновенным:* Всеволода Мейерхольда на допросах в НКВД били.

Кульминация повести — сцена бритья. С ужимками крайней почтительности слуга бреет господина. Присутствующий здесь же американец задает дону Бенито вопрос, ответ на который мог бы рассеять обман. И тогда раб, будто по недосмотру, слегка ранит бритвой своего хозяина. В свете этого эпизода по-другому читается строка «Власть отвратительна, как руки брадобрея…» из стихотворения Мандельштама 1930-х годов.

Существует мнение, что художники начала XX века сами в немалой мере способствовали несчастьям России и своим. Но и здесь морская история, выбранная мной для иллюстрации, не мелко плавает и обеспечивает сравнению полноту: ведь злосчастный фрегат вез на продажу не специи или пеньку, а людей…

Исаак Бабель — один из лучших отечественных прозаиков XX века. Его сочинения будто не чернилами писаны, а эссенцией литературного искусства.

Не все обстоятельства жизни Бабеля ясны. Он и сам любил напустить тумана, был мастером внезапных исчезновений и появлений. Его товарищ Илья Эренбург вспоминает: «Как-то он шел ко мне. Его маленькая дочка спросила: „Куда ты идешь?“ Ему пришлось ответить; тогда он передумал и не пошел ко мне…» Но главная причина биографических пробелов — террор, когда всеобщая тревога подвигала людей на уничтожение любых вызывающих маломальские опасения документов и свидетельств и вообще — учила помалкивать.

Исаак Эммануилович Бабель родился 13 (1) июля 1894 года в Одессе в еврейской семье. Его отец был средней руки торговцем сельскохозяйственной техникой. В послереволюционное время, когда ценилось происхождение попроще, Бабель в автобиографических рассказах социально понизил себя до городской бедноты.

Жизнь евреев в России была унизительна. До Февральской революции существовала «черта оседлости»; светское образование евреев регулировалось «процентной нормой»; несметное количество законов и инструкций, послаблений и ограничений касательно евреев создавало путаницу, оборачивающуюся на деле правовой ущербностью. Доходило до безобразных нелепостей: молодой еврейке пришлось зарегистрироваться проституткой, чтобы, получив таким образом разрешение жить в столице, посещать университет, откуда девушка была исключена, как только выяснилось, что она не выходит на панель. Вполне понятно, почему ущемленная в гражданских правах, но грамотная и воспитанная в религиозном сознании своей избранности еврейская молодежь активно участвовала в революции.

Национальность Бабеля не была для него пустым звуком. Слабо верится, что принадлежность к древнему гонимому народу может пройти для еврея незамеченной, хотя осознание кровной причастности, случается, принимает причудливые формы. Вероятно, Борис Пастернак охотно бы избавился от своего еврейства как от неправильной и нехорошей исключительности. Бабель, наоборот, дорожил своим происхождением, тепло и пристрастно относился к соплеменникам, что и дало ему моральное право не церемониться с ними в своих писаниях.

Из-за антисемитских препон Бабель не попал в гимназию и поступил в Одесское коммерческое училище. Эти

экзаменационные перипетии и треволнения отразились годы спустя в рассказе «История моей голубятни» (1925). Природные задатки мальчика, причем не только интеллектуальные, были исключительными. Третья и последняя жена писателя Антонина Пирожкова уверяла, что «он родился с чувствами чрезвычайно обостренными: зрение, слух, обоняние, осязание — все чувства были у него не как у нормальных людей, а удивительно острыми». Пирожкова же отмечает какую-то противоестественную и даже пугающую проницательность Бабеля: «…Мне казалось — он видит все насквозь». Ей же, по ее воспоминаниям, вторит и М. Горький: «Вы — настоящий соглядатай. Вас в дом пускать страшно». Запомним, эту черту: наблюдательность, возведенную в ранг свойства личности. Это свойство Бабель сделает основой своего писательского метода, подчинит ему отношение и к жизни в целом.

Родители души не чаяли в сыне. Если отцу кто-то нравился, он говорил: «Тип красоты моего Изи» (надо сказать, что и в детстве, и в зрелые годы Бабель был вполне невзрачен: низкорослый, с большой головой, тесно посаженной прямо на плечи, в «бухгалтерских» очочках).

В годы учебы подросток настолько овладел французским, что первые сочинения написал именно на этом языке (они не сохранились).

После окончания училища Бабель поступил в киевский Коммерческий институт. Там он встретил свою будущую жену Евгению Гронфайн, дочь заводчика, начинающую художницу.

Первые дошедшие до нас рассказы Бабеля датированы 1912 годом. В 1915 году молодой писатель подался в Петроград, где жил по-молодому неустроенно, тщетно пытаясь опубликовать свои опусы. Литературное счастье улыбнулось ему через год, когда на провинциала обратил благосклонное внимание Горький. Самые почтительные, признательные и нежные чувства к старшему, всемирно прославленному коллеге Бабель сохранил на всю жизнь; отвечал ему любовью и Горький.

Сближало их не просто доброе знакомство и взаимное признание литературных заслуг. Имелось и глубинное родство мировосприятия. Горькому — и автору, и человеку — было присуще восхищение *любым* артистизмом. Мемуарист вспоминает, что Горького привел в восторг неаполитанский жулик, «красиво» обведший его вокруг пальца. Такой культ артистизма стал идеологическим штампом эпохи и легко оборачивался романтическим пренебрежением к человеческой мелочи — к мещанству.

Кажется, что многие авторы начала XX века «срывали урок»

великим предшественникам XIX столетия, прежде всего Достоевскому и Толстому — с их религиозно-нравственным зарядом и достаточно очевидной связью между убеждениями и поступками персонажей (по сути дела, «Анна Каренина» могла бы называться «Преступлением и наказанием»). Пример неповиновения подал Чехов, обнаружив у себя апатию к идейности как таковой. Взгляды его героев как бы сами по себе, а поведение — само по себе, да и взгляды нередко низведены до уровня говорильни. (Бунин вспоминает, что Чехов, в зависимости от настроения, брался доказать или опровергнуть бытие Божие). Младшие современники Чехова пошли дальше и культивировали артистическую неприязнь к опошленному и превратившемуся в обывательскую привычку «нравственному закону внутри нас». Индивидуальный и непременно страстный позыв к поступку перевесил его объективное значение: хорош поступок или плох. Влиятельное художническое поветрие той поры — быть всем, чем угодно, лишь бы не посредственностью с заурядными добродетелями и пороками. Вот и сухой подчеркнуто классицистический Владислав Ходасевич писал под диктовку своего времени:

Входя ко мне, неси мечту,
Иль дьявольскую красоту,
Иль Бога, если сам ты Божий.
А маленькую доброту,
Как шляпу, оставляй в прихожей.

Здесь, на горошине земли,
Будь или ангел, или демон.
А человек — иль не затем он,
Чтобы забыть его могли?

Вскоре, правда, место осмеянной «маленькой доброты» решительно заняло массовое разнокалиберное зло, но то, что третьего не дано, тогда еще очевидным не было.

Это рискованное мироощущение вполне осознанно разделял Бабель. Вот что он пишет второй жене в 1925 году: «Я много ходил сегодня по окраине Киева, есть такая Татарка, что у черта на куличках, там один безногий парень, *страстный* любитель голубей, убил из-за голубиной охоты своего соседа, убил из обреза. *Мне это показалось близким,* я пошел на Татарку, там, по-моему, очень хорошо живут люди, т. е. грубо и *страстно,* простые люди…» (курсив мой. — *С. Г.).*

В поворотном для себя из-за встречи с Горьким 1916 году двадцатидвухлетний Бабель написал своего рода литературный манифест (хотя к теоретизированию всю жизнь он относился свысока: «философы дураки», «страсть владычествует над мирами», «в исступлении благородной страсти больше справедливости и надежды, чем в безрадостных правилах мира» — таких пренебрежительных отзывов о рассудке и его притязаниях у Бабеля немало). Но в начале писательского пути чрезвычайно умный, рано созревший и безоговорочно решившийся, говоря высокопарно, запродать душу дьяволу сочинительства Бабель высказал начистоту свои заветные литературные взгляды, пристрастия и мечты. Речь идет о коротеньком очерке «Одесса», опубликованном в петроградском «Журнале журналов».

В шутливой фельетонной манере автор превозносит родную Одессу за атмосферу ясности, солнечности и легкости, которой так не хватает унылым русским ландшафтам и русской литературе, за исключением раннего Гоголя. Потом Бабель выражает уверенность, что такой благодатный для русских широт край просто обязан дать писателя с новым для России пафосом — жизнелюбием. Замечу от себя, не декларативным, как у Достоевского: *полюбите жизнь больше, чем смысл ее* (сам ход этой мысли полемичен и парадоксален по отношению к русскому духовному складу), а полюбить жизнь по-мопас-сановски, когда до смысла в принципе нет дела, в чем и состоит, по Бабелю, настоящая мудрость: «Мопассан, может быть, ничего не знает, а может быть — все знает…» В связи с этим Бабель хвалит Горького: «Он любит солнце потому, что на Руси гнило и извилисто, потому что и в Нижнем, и в Пскове, и в Казани люди рыхлы, тяжелы, то непонятны, то трогательны, то безмерно и до одури надоедливы», — но оговаривается, что «в любви Горького к солнцу есть что-то от головы», отчего Горький, пусть «великолепный и могучий, но предтеча», а не ожидаемый новый писатель, «певец солнца», читай — жизнелюбия.

Занятия искусством плохо ладят с добродетелью скромности. И, скорее всего, Бабель, вызывая дух русского Мопассана, имел в виду себя. Он со своими амбициями мог бы оказаться в смешном положении, когда бы и впрямь не стал едва ли не самым жизнелюбивым — вплоть до плотоядности — автором в русской литературе, вопреки рекордно жестокому содержанию своих новелл. Жестокость и чувственность этой прозы объяснимы: ведь главный ее двигатель — страсть, а не любовь.

Жовиальность[355], веселость, понимаемая Бабелем как обязательное условие умудренности, стали его символом веры:

«умным людям свойственно веселье», «веселый человек всегда прав» — без устали внушает он себе и читателям. Здесь его личные убеждения смыкаются с опытом хасидизма[356], очень серьезно относящегося к веселью, полагая его одним из способов постижения божественной мудрости. В рассказе «Рабби» (1924) герой, alter ego автора, приходит к хасидам отпраздновать субботу, и глава собрания, рабби Моталэ, учиняет новичку допрос:

«— Чем занимается еврей?

— Я перекладываю в стихи похождения Герша из Острополя (пройдоха, герой цикла еврейских анекдотов. — *С. Г.)*.

— Великий труд, — прошептал рабби и сомкнул веки. — Шакал стонет, когда он голоден, у каждого глупца хватает глупости для уныния, и только мудрец раздирает смехом завесу бытия… Чему учился еврей?

— Библии.

— Чего ищет еврей?

— Веселья».

Запомним и это: веселость Бабель считал важнейшим и *приближающим к истине* качеством человеческой натуры.

Весной и летом 1918 года Бабель публикует в редактируемой М. Горьким оппозиционной большевикам газете «Новая жизнь» серию очерков под названием «Петербургский дневник». Льва по когтям в этих неробких эскизах уже видно, хотя революция еще не предстает грозным празднеством, а видится будто черно-белая кинохроника: расстрелы, одичание, мерзость запустения. Но все темы и мотивы зрелого Бабеля, каким он станет вот-вот, слышны отчетливо: мальчиковая загипнотизированность насилием, смертью и животной простотой любви; чудом ожившая, как бумажные цветы, книжная экзотика; бредовые речи простонародья; кровавый и опереточный шик революционных люмпенов… Но нет пока жарких красок, хотя и блистает над разоренным Петроградом «одинокое синее солнце», и фраза еще не до отказа музыкальна. И автор восклицает, радуясь людскому паноптикуму: «Хорошо бы их описал Гоголь!» Лет через пять он обойдется собственными силами.

Вот как рассказывает о своих первых послереволюционных годах сам Бабель: «…Я был солдатом на румынском фронте, потом служил в Чека, в Наркомпросе, в продовольственных экспедициях 1918 года, в Северной армии против Юденича, в Первой Конной армии, в Одесском губкоме, был выпускающим в 7-й советской типографии в Одессе, был репортером в Петербурге и в Тифлисе и проч.»

Бабель и ЧК — болезненная тема. Службу в ЧК поминали

Бабелю эмигранты (ходили слухи о парижской пощечине), неловкость испытывают и нынешние поклонники его дара. Мне жалко этой репутации, хотя в моей голове отлично укладывается, что можно быть хорошим писателем, а человеком — так себе. Но именно Бабель представляется человеком достойным. Вот что пишет А. Пирожкова: «Доброта Бабеля граничила с катастрофой. (…) В таких случаях он не мог совладать с собой. Он раздавал свои часы, галстуки, рубашки… (…) Но он мог подарить также и мои вещи…» И ведь речь идет о довольно бедном — в долгах как в шелках — литераторе.

Вскользь Бабель обронил, что в молодости был толстовцем — и его двойник, герой «Конармии» Лютов, посреди будничного смертоубийства войны тщетно вымаливает «у судьбы простейшее из умений — уменье убить человека». И вдруг — ЧК! Впрочем, Бабель работал там переводчиком. Пусть так, но в архивах КГБ, насколько историкам литературы известно, никаких свидетельств его службы не имеется. Получается, что единственный источник информации о сотрудничестве с карательными органами — сам Бабель, известный мистификатор и хитрец, раньше многих, судя по его частным бумагам, разобравшийся что к чему и овладевший навыком расчетливого двойного поведения. (Так, близкой приятельнице в 1928 году Бабель пишет по поводу очередных нападок на него командарма 1-й Конной: «Номера „Правды“ с письмом Буденного у меня, к сожалению, нету. Не держу у себя дома таких вонючих документов. (…) Документ, полный зловонного невежества и унтер-офицерского марксизма». Но уже в начале 1930-х на официальном писательском сборище заявляет: «…Мне жаль, что С. М. Буденный не догадался обратиться ко мне в свое время за союзом против моей „Конармии“, ибо „Конармия“ мне не нравится».) Я сейчас отдаю должное вовсе не житейской осмотрительности Бабеля, а инстинкту его литературного самосохранения, конспирации автора, верящего, что ему есть что сказать, — он нередко повторял в 1930-е годы: «Я не боюсь ареста, только дали бы возможность работать».

И все-таки разговоры о Бабеле в связи с ЧК/НКВД зародились не на пустом месте: чекисты были в числе его товарищей, он был вхож в салон жены наркома внутренних дел Ежова, собирался, по слухам, написать роман о ЧК.

Прежде всего следует иметь в виду, что в 1920-е годы взаимоотношения многих деятелей искусства и работников карательных органов совсем не походили на игру в «казаки-разбойники», скорее — на странный симбиоз. Сотрудники ЧК и художники часто были завсегдатаями одних богемных кругов. Чекисты совмещали приятное с полезным: лестное короткое

знакомство с цветом нации и профессиональную задачу — быть в курсе. Артистам, в свою очередь, такая близость к клану вершителей судеб внушала иллюзию личной безопасности, а заодно и собственной значимости: артисты — люди нередко инфантильные и ущербные. Было в этом, вероятно, и сладострастие с обеих сторон: щекотание нервов, садомазохизм, словом — раздолье психиатру.

На весь этот непростой комплекс эмоций накладывались и индивидуальные особенности бабелевской биографии и психики. Страдая от нервической усложненности, он с детства влюблялся в силу и простоту. Вот как в рассказе «Пробуждение» (1930) он описывает свою привязанность к взрослому наставнику: «Я полюбил этого человека так, как только может полюбить атлета мальчик, хворающий истерией и головными болями. Я не отходил от него и пытался услуживать». Фронтовые друзья, в том числе и чекисты, могли вызывать у Бабеля сходное отношение. В той же приподнятой тональности в неоконченном рассказе «Еврейка» (1927) раскрывается механизм экзальтации в проявлении дружеских чувств у героя отрывка, еврея, участника Гражданской войны: «Оттого ли, что раса его так долго лишена была лучшего из человеческих свойств — дружбы в поле битвы, в бою, — Борис испытывал потребность, голод к дружбе и товариществу (…) И в этой горячности и рыцарственности и самопожертвовании было то [облагораживающее], что делало всегда конуру Бориса клубом „красных комиссаров“». Записки мемуариста позволяют приписать такой же «голод к дружбе» и самому Бабелю: «Женя, они будут ночевать у нас», — ставил он перед фактом первую жену, воспитанную в чинных буржуазных понятиях.

Но и это не главное. Я уже говорил о страсти Бабеля к созерцанию, даже подглядыванию (один его рассказ так и называется — «В щелочку» (1915)). Еще в отрочестве свет сошелся для Бабеля клином на литературе, по складу личности он был автором par excellence[357] — своего рода устройством для перегонки внешних впечатлений в литературные образы. Некоторые проявления этого *профессионализма* были даже смешными: он мог попросить малознакомую женщину показать ему содержимое ее сумочки. А некоторые — шокирующими. Леонид Утесов вспоминает, как Бабель позвал его на обед к «знакомому чудаку». После обеда хозяин предложил: «„Пойдемте во двор, я покажу вам зверя“. Действительно, во дворе стояла клетка, а в клетке из угла в угол метался матерый волк. Хозяин взял длинную палку и, просунув ее между железных прутьев, принялся злобно дразнить зверя (…) Мы с Бабелем переглянулись. Потом глаза его скользнули по клетке, по палке,

по лицу хозяина… И чего только не было в этих глазах! В них были и жалость, и негодование, и любопытство. Но больше всего было все-таки любопытства. „Скажите, чтобы он прекратил“, — прошептал я. „Молчите, старик! — сказал Бабель. — Человек должен все знать. Это невкусно, но любопытно“. В искусстве Бабеля мы многим обязаны этому любопытству. И любопытство стало дорогой в литературу. Бабель пошел по этой дороге и не сходил с нее до конца».

Справедливости ради замечу, что иногда он все-таки с дороги любопытства сходил, и «жалость и негодование» брали над любопытством верх. В одних мемуарах рассказывается, со слов Бабеля, как он вступил в пререкания с буденовцами, громившими еврейское местечко, и был жестоко избит ими. Не исключено, что сам писатель отнесся к своему порыву как к непростительному дилетантизму. Иначе бы он не восклицал в набросках к «Конармии»: «Сколько силы нужно иметь — чтобы быть созерцателем в наши дни». А поскольку Бабель увлекался и интересовался жизнью по преимуществу в ее крайних и лихорадочных проявлениях, то и утолять свой интерес ему приходилось, созерцая крайности. Не отводя взгляда.

Любопытство к страшному и непристойному свойственно человеческой природе вообще (на этом от века и стоят всякие «невкусные» развлечения — от гладиаторских боев до «желтого» телевидения). Присуща та же слабость (почему бы нет?) и людям артистического склада; правда, здесь она сдобрена соображениями профессиональной надобности — пополнения жизненного опыта (Л. Толстой за границей ходил смотреть на публичную казнь, Бродский в молодости работал в морге).

В придачу сама атмосфера полутора предреволюционных десятилетий и первого послереволюционного способствовала обострению такой «любознательности», потому что была на редкость недостоверна, смахивала на пряный магнетический сон, где можно все, чего наяву нельзя. Отсюда и вызывающие оторопь поступки знаменитостей той поры: Есенин обещал приятелю показать через знакомых в ЧК расстрел; Чуковский записал в дневнике, как они всем застольем сорвались смотреть кремацию — тогда это было внове (Бабель, кстати, тоже смотрел в глазок, как кремировали труп его близкого друга, поэта Багрицкого). Довольно скоро этот диковинный сон приобрел черты неизбывного кровавого бреда, но «пробудиться» уже не получалось: террор набрал обороты.

Бабеля, маниакального созерцателя и специалиста по крайностям, ЧК могла завораживать как тайный орден, стоявший на раздаче жизни и смерти, — олицетворение советского Рока, а

чекисты — как принципиально новая людская порода: функционеров-убийц. «..Л/ этих людей нет человечества. У них нет слова. Они давят нас в погребах, как собак в яме. Они не дают нам говорить перед смертью…» — испуганно бормочет нарядившийся старухой, чтобы не попасть в облаву, одесский бандит Миша Яблочко, персонаж рассказа «Фроим Грач» (1933). Кстати сказать, сам Бабель на некоторых проницательных знакомых тоже производил впечатление «ряженого»: «… маленький, кругленький, в рубашке какой-то сатиновой серо-синеватого цвета, — гимназистик с остреньким носиком, с лукавыми блестящими глазками, в круглых очках. Улыбающийся, веселый, с виду простоватый. Только изредка, когда он перестает прикидываться весельчаком, его взгляд становится глубоким и темным, меняется и лицо: появляется какой-то другой человек с какими-то темными тайнами в душе…» (из дневника В. Полонского). Литературный начальник А. Фадеев, отказав, среди прочих, и «Фроиму Грачу» в публикации, присовокупил со значением: «Лучше будет для самого Бабеля, если мы их не напечатаем».

Осенью 1920 года запаршивевший, во вшах, задыхающийся от астмы Бабель вернулся в Одессу из польского похода 1-й Конной армии, где он с мая по ноябрь служил при штабе. Разрозненные рассказы, посвященные этой службе, появлялись в периодике в 1923–1924 годах и были собраны автором в книгу «Конармия» в 1926 году. Успех был явным. За десять последующих лет книга выдержала десять изданий и была переведена на несколько европейских языков. Бабель сделался мэтром.

У нас есть возможность взглянуть на авторский фронтовой опыт в четырех его воплощениях. Первое — статьи Бабеля в армейской газете «Красный кавалерист»: штамп на штампе, трескучая фразеология тех времен, стилизованная для пущей доходчивости под народную речь: «Побольше нам Труновых — тогда крышка панам всего мира». Второе воплощение — дневники писателя, где Бабель предстает отщепенцем, ужасающимся и негодующим хроникером смуты, вроде Бунина «Окаянных дней», Набокова «Других берегов» и прочей «контры»: «все бойцы — бархатные фуражки, изнасилования, чубы, бои, революция и сифилис»; «…все это ужасное зверье с принципами»; «жить противно, убийцы, невыносимо, подлость и преступление», «пещерные люди…»; «ад»… Третье воплощение — наброски к «Конармии», авторские напутствия самому себе: «Никаких рассуждений — тщательный выбор слов»; «Форма эпизодов — в полстраницы»; «Очень просто, *фактическое изложение,* без

излишних описаний». И, наконец, четвертая (и главная) метаморфоза — сама «Конармия»: Бабель озирает опыт пережитого сквозь призму своего искусства.

Автор придает повествованию варварскую простоту, сводит к минимуму нравственную оценку происходящего, расчетливо переложив эту заботу на плечи читателя. Кажется, такой утративший чувствительность стиль висел в воздухе. Через линию фронта вторит Бабелю литературный дилетант, поручик Сергей Мамонтов: «Ко мне подошел Тимошенко, солдат третьего орудия, грабитель и насильник, он отвернул свой темно-зеленый полушубок и показал рану. Осколок попал ему в член. Рыдая, он взобрался на свою лошадь и ускакал, больше я его не видел». Подправить слово-другое, и перед нами — сносный «Бабель». Можно предположить, что художественный стиль, как и законы природы, не выдумывается «из головы», а существует в языке до поры в расплывчатом состоянии, пока большой писатель не наведет речевую новость «на резкость», пополняя знание о человеческом восприятии — о человеке.

В некоторых новеллах Бабель прибегает к полному самоустранению, используя технику сказа — литературного аттракциона под стать чревовещанию, когда автор замыкает уста, но мы слышим утробную речь простонародья.

Образность «Конармии» смела и безудержна, как библейская или скальдическая[358] («…глаза, заваленные синими сонными льдами»). Иногда, на мой вкус, чрезмерно («О, Броды! Мумии твоих раздавленных страстей дышали на меня необоримым ядом»). И все это написано ритмизованной прозой, иногда фраза даже соскальзывает в стихи, поддающиеся разбивке на строки:

> Я читал и ликовал и подстерегал, ликуя,
> таинственную кривую ленинской прямой —

Бабель в набросках и назвал будущее произведение «поэмой в прозе».

Окажись в ордах Чингисхана всадник такого дарования, средневековая словесность могла бы себя поздравить. Но певцу выпало кочевать с ордами Буденного — повезло литературе XX столетия.

Бегло перечисленный выше набор художественных средств вроде бы «сносит» «Конармию» в сторону эпоса, который умеет с надмирной высоты безучастно взирать на земные ужасы, ненадолго внушая и читателю эпическое спокойствие. Но есть в книге Бабеля сходство с произведениями и совершенно иных жанров — фантастики или приключенческой литературы, вроде

«Робинзона Крузо», описывающих поведение обычного человека, сына своей цивилизации, в краях или эпохах качественно других понятий и нравов. Бабель и сам ощущал нереальность происходящего с ним, дивясь в дневнике: «Чем не времена Богдана Хмельницкого?» Чем не «Машина времени»? При чтении подобных книг внимание читателя двоится: одним «полушарием» мы постигаем нравы и обычаи «неведомого мира», а другим — переживаем за «своего», угодившего в переплет. Тут не до эпического спокойствия. (Зато нет и абсолютного одиночества, охватывающего в «земле Платонова», по которой читатель-пришелец блуждает без проводника — интеллигента и переводчика с языка чужбины на общепринятый.) Иногда поведение главного героя «Конармии» смахивает на миклухо-маклаевские ухищрения — мимикрировать, слиться с изучаемым этносом, чтобы не спугнуть объект наблюдения, и, вместе с тем, — выжить, не вызвав по отношению к себе, чужаку и соглядатаю, агрессии. Бабелевский очкастый герой, неуклюже мародерствуя в рассказе «Мой первый гусь» (1924), как бы проходит инициацию[359] и принимается в племя. А абсурдность некоторых подмеченных Бабелем «туземных» причинно-следственных связей напрашивается и на зоологические параллели: «И в тишине я услышал отдаленное дуновение стона. Дым потаенного убийства бродил вокруг нас. „Бьют кого-то, — сказал я. — Кого это бьют?..“ — „Поляк тревожится, — ответил мне мужик, — поляк жидов режет…“» Так домашний лев дрессировщиков Берберовых набросился на детей, когда в квартире загорелась электропроводка, — тревожился.

Интрига усугубляется тем, что Бабель служил в армии Буденного по «липовым» документам — на имя Кирилла Васильевича Лютова, русского; и местечковые евреи, случалось, подозревали в нем единоверца, а буденовцы — инородца. По существу, «Конармия» — записки лазутчика, выведывающего, правда, дислокацию страстей, а не частей. И когда через пятнадцать с небольшим лет писателю на Лубянке «шили» шпионаж, звериное классовое чутье не подвело энкавэдэшников.

Если все же «по-пролетарски» поставить «вопрос ребром»: «Конармия» «за» революцию или «против», — можно дать положительный, хотя и упрощенный, под стать вопросу, ответ: в жестоком звучании книги различима сильная авторская нота искреннего восхищения удалью и бесчинством Гражданской войны, позволившая Горькому сравнить «Конармию» с «Тарасом Бульбой» и сделавшая книгу приемлемой, хотя и с оговорками, для большевистского режима. Официальная советская литература несколько обозналась насчет Бабеля, но ведь и он изредка был

рад обманываться: «О, устав РКК! Сквозь кислое тесто русских повестей ты проложил стремительные рельсы…» — смолоду он сходным образом приветствовал солнечную прозу Мопассана, противопоставляя ее унылой отечественной… Бабелю, как я уже говорил, дела не было до отвлеченных умопостроений, включая коммунистические. В 1937(!) году на вечере в Союзе писателей он ляпнул со сцены: «Как только слово кончается на „изм“, я перестаю его понимать» (и тотчас пошел на попятный, когда какой-то стервец спросил из зала: «А социализм?»); в одном письме он жаловался, что «идеологии стало больше, чем кислороду», но у Бабеля были личные артистические верования: *страсть выше морали, жизнелюбие выше рассудка, веселость — прежде всего.* И в «Конармии» эти его верования взяли верх: книга про резню разошлась на смачные цитаты и не оставляет гнетущего впечатления.

Его писательская философия случайно и отчасти совпала именно в «Конармии» с казенным оптимизмом; но лишь только Бабель с тем же пафосом, что и буденовцев, описал в «Одесских рассказах» налетчиков, его стали критиковать за идеализацию бандитизма, как совсем недавно — за очернение конармейцев, тогда как ему, певцу вольницы и лихости вообще, было совершенно невдомек, почему и чем один разгул и разбой хорош, а другой плох.

Кстати сказать, Бабель, в отличие от сочинителей бульварной литературы и романтиков прошлого, вовсе не идеализирует своих разбойников: в свободное от убийств и грабежа время они аляповато наряжаются, несут косноязычную околесицу, рыгают, бьют шутки ради бутылки друг у друга на головах и т. п. Нас не урки пленяют, а искусство Бабеля: «Я беру пустяк — анекдот, базарный рассказ — и делаю из него вещь, от которой сам не могу оторваться. (…) Над ним будут смеяться вовсе не потому, что он веселый, а потому, что всегда хочется смеяться при человеческой удаче» (из воспоминаний Паустовского).

Наверное, после травмирующего опыта, легшего в основу «Конармии», Бабель, одессит по убеждению, с чувством облегчения писал ядро одесского цикла — «Король» (1921), «Как это делалось в Одессе» (1923), «Отец» (1924), «Любка Казак» (1924) — рассказы, основанные на полуфольклорных городских преданиях и «оперных», в сравнении с Гражданской войной, злодеяниях. И эти первые четыре рассказа — раблезиански веселы. Случается, что целая сцена обязана своим настроением одному эпитету. Вот люди Бени Крика совершают ночной налет и забивают для острастки скот богача Тартаковского: «бабы-молочницы шарахались и визжали под дулами дружелюбных

браунингов…» Единственное на предложение и парадоксальное прилагательное *(«дружелюбные* браунинги») придает всему описанию добродушный оттенок: мы — свидетели хамоватого флирта; кажется, будто слышно тыканье жовиальных мордоворотов. «Малые голландцы» — и только! К слову, сходство с этой плеядой художников в кругу одесских писателей имелось в виду и приветствовалось. «Плотояднейшим из фламандцев» величал Бабель своего земляка Багрицкого.

Фонетисты, вероятно, могли бы вычислить музыкальную формулу бабелевской фразы. Она идеально устроена и подогнана под человеческое дыхание и ритм сердцебиения. Произнесение ее доставляет физиологическую радость. Не зря автор часами ходил, теребя веревочку, нанизывая «одно слово к другому».

Бабель хотел сочинить жизнелюбивую и ностальгическую книгу про Одессу, город своего детства и молодости, где по окончании жизненных мытарств он собирался доживать «лукавым жирным» стариком, провожающим «женщин долгим взглядом». Но, в отличие от «Конармии», написанной на одном дыхании, одесский цикл сочинялся на протяжении десятилетия, и по ходу дела решительно меняются и сам автор, и характеры героев, поэтому у читателя может сложиться впечатление, что под знакомыми именами фигурируют незнакомцы. Персонажи писателей-одесситов и литературные родственники — Беня Крик и Остап Бендер — развиваются в противоположных направлениях: Бендер от главы к главе дилогии делается все человечнее и обаятельнее, а Беня Крик — деградирует и перестает вызывать сочувствие.

То ли Бабель равнялся на «генеральную линию» 1930-х годов, когда «гуляйполе» потеснила дисциплина, то ли и впрямь разочаровался в герое, движимом исключительно страстью. Не знаю. Но веселость автора сошла на нет — улыбка превратилась в оскал, как ни старался писатель снабдить свои наиболее безысходные рассказы, того же «Фроима Грача», оптимистическим финалом — чем-то вроде переходника-адаптера, облегчающего подключение к советской литературе. И впустую: рассказ все равно был напечатан лишь через четверть века после гибели Бабеля, да и то — в Нью-Йорке.

Содержательно к одесскому циклу примыкает «Закат» (1928) — мрачная пьеса о старении страстного человека и его страстных детях, жестоко обуздавших отца и взявших сломленного старика в заложники, чтобы соседи по околотку не заподозрили неладного. Не так ли и сам Бабель, обузданный наряду с прочими собратьями по литературному цеху, создавал перед западными коллегами видимость идиллии, славословя

Страну Советов на Антифашистском конгрессе в Париже?

Бабель не писал притч. Но совершенство его новелл позволяет трактовать некоторые из них и в переносном смысле. Скажем, рассказ «Соль» (1923) получился нечаянным иносказанием о тирании энтузиастических времен и о «попутничестве». Ведь попутчицу (!) в рассказе убивают не за то, что она везет контрабандную соль (ее везут и другие женщины), а за то, что везет *тайком*. Расклад прост: обладатель преснятины считался своим; если в литературном багаже писателя-попутчика «соль» была на виду, автора всего лишь подвергали групповому товарищескому надругательству; а вот контрабанда строго возбранялась — случай Бабеля. Вот два относящиеся к 1930-м годам отзыва современников о Бабеле и его писаниях: «… становится все более ясно, что он чужд крайне революции, чужд и, вероятно, внутренне враждебен. А значит, притворяется, прокламируя свои восторги перед строительством, новой деревней и т. п.» (В. Полонский). Второе: «Как-то я подметил его взгляд. Лукавая мудрость погасла в нем, и глаза смотрели печально и отрешенно, — Бабель был уверен в это мгновение, что никто не наблюдает за ним» (К. Левин).

С возрастом мне больше всего у Бабеля нравится незавершенный цикл рассказов, группирующихся вокруг «Истории моей голубятни». Кажется, что автору наскучило живописать сверх- и недочеловеков, он дал слабину и… сочинил шедевры. В этих рассказах нет ни восторженного ужаса, ни имморального[360] веселья: есть мальчик, его бестолковое семейство, первая и безнадежная любовь к взрослой женщине, первое знакомство с людским озверением — словом, «удивительная постыдная жизнь всех людей на земле (…) превосходящая мечты…» Что позволяет читателю сопереживать не вчрке, а со знанием дела. Редкие у Бабеля истории не о страсти, которая «владычествует над мирами», а о любви и жалости, позволяющих выжить под игом страсти.

С конца 1920-х годов Бабель сочинял изуверски медленно и поштучно. Его медлительность вызывала фамильярное поторапливание со стороны малокультурного массового читателя, обученного относиться к искусству как к отрасли народного хозяйства — с его планом, валом, ударным трудом, «саботажем» и «вредительством». Косо глядело и литературное начальство. На встречах с читателями или коллегами Бабель ерничал, умело прикидывался простецом — работником пера, обещал, что вот-вот отразит масштаб свершений, ставил в пример себе и присутствующим слог Сталина. Настоящие самомнение и уровень литературных притязаний прорывались в частных

высказываниях: «…мне кажется, что медленная моя работа подчинена законам искусства, а не халтуры, не тщеславия, не жадности». Или еще определеннее: «Что же делать, я совсем не писатель, как ни тружусь — не могу сделать из себя профессионала (…) трудно продать первородство за чечевичную похлебку». Как эти псевдосмиренные слова по своему гордому смыслу близки к истошному крику Мандельштама: «У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу (…) а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель!»

Денежные затруднения были для Бабеля нормой. Он прославился умением брать авансы под замыслы или черновики, которые тотчас по получении нужной суммы забирал «на доработку» — и исчезал. Безденежье заставляло участвовать в унылых начинаниях, вроде кропания в «Огоньке» повести бригадным — в двадцать пять перьев! — подрядом[361] или сочинения киносценария по «Как закалялась сталь». А подмоченная попутническая репутация — из-за подозрительной «игры в молчанку» и поездок во Францию, где у него жила родня, вынуждала исправно участвовать в официальных мероприятиях: газетном шельмовании «врагов народа», выступлениях с больших и малых трибун… Узнавать такие факты — приятного мало, поэтому я предусмотрительно и начал свой очерк с пересказа «Бенито Серено». А некоторые факты, наоборот, узнаешь с радостью: «Двери нашего дома не закрывались в то страшное время. К Бабелю приходили жены товарищей и жены незнакомых ему арестованных, их матери и отцы. Просили его похлопотать за своих близких и плакали. Бабель одевался и, согнувшись, шел куда-то, где оставались его бывшие соратники по фронту, уцелевшие на каких-то ответственных постах…» (Из воспоминаний А. Пирожковой).

Мне кажется, что средиземноморское здравомыслие избавило Бабеля от душевного разлада, знакомого его современникам, — скажем, Пастернаку и Мандельштаму. Они чувствовали себя правопреемниками русской интеллигентской традиции и раздваивались в оценке происходящего в СССР, сомневаясь в собственной правоте, приписывая свое отчаяние малодушию:

> Не хныкать — для того ли разночинцы
> Рассохлые топтали сапоги, *чтоб я* теперь их предал?
>
> *(О. Мандельштам)*

Южанин Бабель был трезвей — если угодно, циничней — столичных коллег, и Бабелю с его отношением к «кислому тесту

русских повестей» вряд ли подобные терзания были близки. И каких-то особенных, сходных со «стокгольмским синдромом»[362] и нередких в артистической среде чувств к Сталину за Бабелем не замечено. И кривил он душой, как мне кажется, «для галочки»: лишь бы только не отняли возможность ходить взад-вперед по комнате с веревочкой в руках.

В первых числах мая 1939 года Бабель поехал обновить дачу в писательском поселке Переделкино. При нелюбви Бабеля к литературной братии сама идея житья в такой колонии сперва настораживала его. Но, узнав, что дома стоят не тесно и разделены садами, он успокоился.

Около того времени на стол Сталину лег на утверждение очередной список в несколько сот человек, включая Бабеля, подлежащих аресту. Красным карандашом Сталин вывел «ЗА».

15 мая Бабеля «забрали» прямо с дачи. Может быть, его не пытали во время следствия. Знаток жестокости, он, в отличие от своих более наивных товарищей по несчастью, не сомневался, что «у этих людей нет человечества» — и, может быть, давал требуемые показания «по-хорошему». Через несколько месяцев был готов дежурный набор бредовых обвинений: троцкизм, шпионаж и проч. Незадолго до суда Бабель написал заявление, что оговорил по малодушию своих знакомых и себя.

Паустовский заканчивает мемуары о Бабеле грустным возгласом: «Какой-то кусочек свинца разбил ему сердце»! Звучит слишком красиво, будто речь идет о «невольнике чести» или о жертве страсти… Исаака Бабеля деловито умертвили выстрелом в затылок 27 января 1940 года в специально оборудованном подвале в полвторого ночи — такова была процедура.

За одиннадцать лет до смерти, в очередной раз оправдываясь за срыв издательских сроков, Бабель писал редактору «Нового мира» В. Полонскому: «Я не сволочь, напротив, погибаю от честности. Но это как будто и есть та гибель с музыкой, против которой иногда не возражают». После 27 января 1940 года эти его слова могут быть истолкованы и в расширительном смысле.

Максим Кантор
СОБЕСЕДНИК ПРОКУРАТОРА
Михаил Афанасьевич Булгаков (1891–1940)

Булгаков нисколько не лукавил, сказав Сталину, что русский писатель не может без России.

Думал он об эмиграции много, поскольку по всем своим убеждениям принадлежал к той интеллигенции, которая Советскую Россию покинула, однако же сам не уехал — но, оставшись, страдал. В то же время, когда Маяковский писал о странах, которые «бросишь и мчишь, колеся», поскольку существует земля, «с которою вместе мерз», Булгаков описывал ту самую замерзшую землю: невыносимый мороз 1919-го года в Киеве, метель Гражданской войны, обмороженные ноги поручика Мышлаевского, Хлудова, зябнущего возле угарной печки, — адскую стужу, сковавшую Россию. Леденящий не только тело, но и душу мороз, от которого хочется бежать подальше, к теплу, забыть его, никогда уже не вспоминать. Маяковскому привелось увидеть много стран, и Европу, и Америку, — Булгакова за границу так никогда и не выпустили. Он просился прочь, умолял отпустить, ссылаясь на болезнь и нервное расстройство, писал письма Сталину, но ни разу никуда не съездил, ничего не увидел воочию — в точности как Пушкин, так никогда и не выбравшийся в Европу. Персонажи «Зойкиной квартиры», мечтающие о парижских Больших бульварах, герои «Бега», опаздывающие на пароход в Константинополь, бегство изобретателя Тимофеева на машине времени из современной ему России — это все его, булгаковская, тоска по тому несбыточному, небывалому существованию, которое русскому интеллигенту сулит некая обобщенная европейская культура. С каким упоением выговаривает он названия парижских улиц, описывает быт эмигрантов… Лаже тот «покой», куда Воланд отсылает Мастера, напоминает уютный идеал немецких романтиков: увитый виноградом дом с венецианскими окнами, музыка Шуберта, мерцание свечей, тихо поскрипывающее гусиное перо…

Ничего подобного Булгаков вокруг себя видеть не мог: всю свою писательскую жизнь он маялся по углам и комнатам в коммунальных квартирах и ненавидел склочный беспросветный советский быт тяжелой, мучавшей его самого ненавистью. Все это оставалось лишь грезой, манящим и томительным ощущением того, что именно такой должна быть настоящая жизнь, достойная художника, — жизнь, которой он навсегда лишен. Возможно, эта

греза отчасти была воспоминанием об утраченном уюте, о покойной анфиладной квартире в Киеве, в которой он вырос, о полукруглой комнате с окнами в простенок меж домами, о зеленых лампах по столам — возможно, эти смутные воспоминания как-то сплелись с представлениями о цивилизованной Европе, где все вот так и устроено, как в безмятежном детстве, только гораздо надежнее.

Но — перекрывая все это — прорастало в Булгакове нечто, что невозможно определить иными словами, как «ощущение русской судьбы». В этих словах нет ничего горделиво-упрямого, как в призыве Маяковского идти вместе со своей землей «на труд, на праздник и на смерть».

Булгаков идти с кем бы то ни было вместе ни в коем случае не хотел. Чувство коллективизма было ему неведомо. Но отказаться от чего-то такого внутри себя, что приковывает к месту, он не мог. Примерял на себя эмигрантские судьбы — и не получалось, делалось тесно. Что это за штука такая, русская судьба, которая приговаривает русских к своей мерзлой земле и не дает им возможности обрести счастья за морями, — Булгаков внятно ответить на этот вопрос не мог. Мерзостно все вокруг — но убежать почему-то невозможно; в России очень скверно, но за границей — еще хуже. Машина времени ломается — изобретатель возвращается в свое время, из которого убежать не суждено. Хлудов садится на пароход, возвращающийся в Россию, где его наверняка расстреляют. И куда же бежать? Как выразился генерал Чарнота: «Париж… Так, сероватый город… Видел и Афины, и Марсель, но… пошлые города!» Почему иные города такие уж пошлые, отчего Париж так уж нехорош — не объясняется, но звучит до боли искренне: «Мадрид… Испанский город… Не бывал. Но могу пари держать, что дыра».

Исключительно пошлым представал образ Европы в рассказах вернувшихся из-за рубежа писателей (Алексея Толстого, Маяковского, Горького и т. д.) — то ли потому, что рассказчики были дурны, то ли потому, что грезы о Европе не соответствовали реальности. В «Театральном романе» Булгакова побывавший во Франции «знаменитый литератор» Измаил Александрович Бондаревский смачно описывает скандал, произошедший на автомобильной выставке в Париже, шампанское, фрак, шапокляк, штаны за тысячу франков — и слушателю этого рассказа никогда не виданный им город представляется настолько скучным, что даже и побывать в нем вовсе не хочется.

Булгаков вовсе не представлял себе того, что на самом деле происходило в Европе в те годы, когда о ней рассказывал советскому читателю Алексей Толстой. Не представлял себе

политики Клемансо и Ллойд Джорджа, растущего повсеместно фашизма, предчувствия неизбежной войны, которое вызревало по углам гостиных, инфляции, которая неотвратимо превращала буржуа в расиста и солдата. Никогда, ни в одной из книг Булгакова не промелькнуло ни слова о том, что творится в окружающем Россию мире, — а в эти годы много чего произошло. Булгаков, доживший до 1940-го, не заметил (или не отметил, что почти одно и то же) ни прихода к власти Гитлера и Муссолини, ни испанской войны — ничего из того, что было подлинной европейской реальностью. Его идеальные представления об ином, несоветском, мире не давали ему шанса увидеть Европу живую. Ведь все, что об этой Европе становилось известно, так не соответствовало романтическим грезам о ней, было так смертельно тоскливо, так невыразимо пошло, так уродливо.

А пошлости и уродства Булгакову хватало в том, что он видел вокруг себя, в советском коммунальном аду. И он вдруг почувствовал, что его романтический идеал реальностью никогда не обернется — театральная декорация останется декорацией: потрогай нарисованный домик — и краска осыплется. Без внятных объяснений, без видимых причин, без конкретного знания о том, что же на самом деле там, в Европе, творится — он вдруг разочаровался в своем идеале. Разочарование пришло не от знания чужого — но от болезненного осознания своего, которое ничем иным не заменишь. Уютный рай, куда отправлены Мастер и Маргарита, — он соткан из каких-то книжных представлений, а в реальности за пределы собственной судьбы и собственной боли убежать невозможно. И боль, не проходящая боль сжимала и сжимала сердце, не отпускала, не позволяла жить иначе. Он так и ответил Сталину — не притворяясь, не стараясь угодить вождю: «Я очень много думал в последнее время — может ли русский писатель жить вне родины. И мне кажется, что не может».

Он и правда не мог без России. Но не мог и с ней. Он был совершенно лишним в своей стране, несвоевременный писатель Булгаков — имя которого Маяковский включил в «словарь умерших слов»[363].

То, что Булгаков для своего времени был устаревшим, — не подлежит никакому сомнению. Выражение «не принял своего времени» не описывает в точности того, что происходит с художником, который чувствует, что время не право — а он один прав. Доказать свою правоту художник не в состоянии, да это и доказать невозможно, поскольку право всегда время — уже одним тем, что оно объективно существует. Есть литературные салоны и салонные кривляки, есть ожиревшие нэпманы и паскудные чиновники, есть налоги и квартплата, есть ежедневное унижение

бытом, есть фальшивые призывы двигаться вперед — но как бы все это ни было фальшиво, это все объективно существует. Это невозможно *не принять* — от твоего неприятия реальность не перестанет быть. Одному человеку не по силам «выправить сустав у времени» — вот и Гамлет постарался, да ничего не вышло. Дурацкое выражение «попутчик революции»[364] как нельзя более точно передает положение того, кто не хочет идти в ногу со временем — но и уйти от своего времени не может, потому что уйти ему некуда, нет в природе другого времени, есть только одно, вот это. Единственное, что может сделать художник, — это предъявить времени счет, поставить реальности диагноз (а ведь Булгаков был врачом, ставить диагноз — его прямая профессиональная обязанность). Поразительным образом, ставя диагноз большевистской и нэпманской России, Булгаков рассказал и о времени вообще — и о незнакомой ему Европе в том числе. Он и не подозревал, что пишет универсальный портрет времени. Те же жирные рожи привилегированных деятелей культуры, те же администраторы и директора — только без красных партбилетов — существовали тогда повсеместно. Тот же обыватель, объявивший себя высшим достижением общественного развития, тот же карьерист, тот же бойкий журналист. Замените зал собраний Массолита на зал дебатов Парижской академии тех лет — и вы получите примерно ту же картину. Если бы Булгакову привелось уехать в эмиграцию, если бы случилось чудо и он сумел почувствовать западную культуру изнутри — он бы увидел, что его диагноз исчерпывающе верен. Однажды случился примечательный разговор между Булгаковым и Маяковским — идейными противниками. Разговор происходил за игрой в бильярд, и писатели обменивались привычными колкостями, на которые оба были горазды. Неожиданно Булгаков серьезно сказал: «А ведь нас обоих похоронит ваш Присыпкин»[365], — и Маяковский ответил ему: «Совершенно с вами согласен». И если два столь разных писателя сошлись на том, что коллективную могилу им роет обыватель, то отчего же не сделать совсем незначительного усилия и не увидеть, что этот обобщенный обыватель к тому времени уже повсеместно вышел историческим гегемоном — и на всех континентах уже торжествовал гражданин (он же господин) Присыпкин. Дальнейшая история творилась уже по его, присыпкинскому, слову, дальнейшее уже было предрешено. В то самое время, когда Булгаков отсылал своих героев в увитый виноградом домик, — войска нацистской Германии уже входили в Чехословакию и Польшу. Финал великого русского романа совпал по времени с началом общеевропейской бойни — от которой уже некуда было бежать,

ни в дом под липами, ни в эмиграцию, ни к вечным ценностям, ни на Большие бульвары.

Насколько то, что случилось с миром в дальнейшем, было бы неожиданно для Булгакова — непонятно. Во всяком случае, распространенная оценка развития мировых событий и булгаковская концепция русской революции — совпадают. Булгаков предельно лаконично изложил свою концепцию происшедшего со страной в «Собачьем сердце». По представлению Булгакова произошло так. В культуре страны изначально представлены три силы: интеллигенция, которая умеет и обязана воспитывать; народ, который дик и нуждается в обучении; искусители, которые используют именно дикость народа ради достижения власти. Профессор Преображенский, пролетарий Шариков и активист Швондер — вот представители этих сил. Михаил Булгаков — в силу собственных происхождения, образования, идеалов — все свои симпатии отдал профессору Преображенскому. Для него ничего более высокого в русской культуре в принципе не существовало, нежели этот европеизированный слой интеллигенции — роднящий хоть как-то Россию с просвещенной Европой. Драма профессора, изобретение которого используется ему во вред, — эта тема одна из главных у Булгакова. Профессор Персиков (из «Роковых яиц»), изобретатель Тимофеев (из «Ивана Васильевича»), профессор-идеалист Голубков (из «Бега»), профессор Преображенский (из «Собачьего сердца») — это самые любимые булгаковские герои, он никого лучше их в России просто не знает. Не продажные литераторы, не хлыщи-журналисты, не аппаратчики, не обыватели, но носители объективных знаний (как сказали бы сегодня — носители цивилизации) — вот единственно на кого в России можно опереться. Впрочем, деятельность этих профессоров заведомо обречена. Профессору под силу превратить пса в человека (вот что может интеллигенция сделать с народом, вопреки его варварской природе), но затем неизбежно придет партийный активист и будет использовать как раз эту самую варварскую природу, лежащую в основе психики нового человека, — и сделает из нового человека послушное орудие. Стоило ли тогда делать из пса — человека? Что лучше: сохранить народ таким, каким он был от века, — или дать ему свободу и просвещение? Чем обернется это просвещение, если оно не ложится на культуру? Пес оказывается страшен — науськанный на своего создателя злонамеренным активистом. Здесь следует, кстати, отметить и то, что председатель домкома Швондер сознательно изображен инородцем, тех же кровей, что и ненавидимые Булгаковым Маркс и Каутский (их переписку профессор

Преображенский в ярости приказывает спалить в печке). Ему, нерусскому, дела нет до русской судьбы и русской проблемы. Булгаков не был антисемитом, как про него иногда говорят, однако для него было несомненным, что русскую судьбу можно решать лишь изнутри русской культуры, а пришлым интернациональным энтузиастам в этой культуре делать нечего. В России, где дикий народ следовало постепенно обучать и прививать ему навыки цивилизованного образа жизни, — случилось так, что обучение азам знаний заменили на обучение насилию.

Классическое описание причин Второй мировой войны рассказывает примерно о том же самом — применительно к народным массам Европы. Народу вместо образования дали идеологию, демагоги играли на его природных инстинктах, воодушевили толпу примитивными призывами. И вот результат: оболваненные массы пошли за фашистами, нацистами, коммунистами — и все они сцепились в смертельной схватке.

Насколько данная картина событий выражает подлинную реальность — другой вопрос. Важно то, что Булгакову представлялось: наибольшая опасность может исходить от стихии народного варварства — воплощенной то в петлюровцах, то в Шарикове, то в обывателях коммунальных квартир. Эта бешеная слепая стихия — главный враг цивилизованных граждан; ее требуется обуздать, остановить, поставить плотину поперек разгула дикарства. Врач, профессор, интеллигент — вот те немногочисленные персонажи булгаковских книг, которые сохранили ясность сознания. Стихия их крутит в своем водовороте, а они противостоят ей упорным нежеланием смириться, — но и поделать со стихией ничего не могут.

Представлена в «Собачьем сердце» и четвертая составляющая исторического бытия культуры, а именно грозная сила, вершащая окончательную судьбу героев. Пожалуй что, эта сила и есть последняя надежда интеллигенции: коллеги по цеху предадут и затравят, чиновники выселят из квартиры и лишат куска хлеба, народ — дай ему только волю — разорвет. Но все же в устройстве общества существует препона стихии и произволу. Странно такое произнести, но эта спасительная сила — государство, государственная власть.

Есть у Булгакова пьеса, которую не очень-то принято упоминать, — это пьеса о юности Сталина, называется «Батум». Считают, что Булгаков написал ее от безысходности и отчаяния. Однако ничего прославляющего собственно Советскую власть в ее тексте нет — это просто пьеса про лидера, имеющего право и силу решать, в то время как прочие вокруг этой способностью не

обладают. Написано убедительно — и, что самое главное, в привычной Булгакову интонации. Именно так он и писал обычно про таких вот особенных, сильных людей, облеченных властью; Булгаков одновременно и опасался их, но и выделял. Трудно не заметить, что его тянуло к этим властным и безжалостным людям, он их и осуждал, и страшился, но и любовался ими одновременно. Непонятно, как это получается, но в пьесе «Бег» образ Хлудова — вешателя и карателя — сделан невероятно притягательным. Перед нами усталый, изверившийся человек, выполняющий тяжелую неприятную работу — но ведь ее надо выполнять, что поделаешь. Профессору-идеалисту Голубкову, в сущности, и довериться больше некому, кроме как этому безжалостному, но такому последовательному человеку. Хлудов жесток, но он прям, Хлудов даже обладает неким подобием совести — просто это особенная совесть человека, наделенного правом убивать. Таков и Пилат, тяготящийся грузом власти — и не имеющий возможности снять ее бремя с плеч. Если кто и сочувствует Иешуа, так только тот, кто шлет его на смерть. Симпатия к Пилату возникает у читателя мгновенно — и завершается роман «Мастер и Маргарита» тем, что палачу Спасителя даруется прощение, и он удаляется туда, где продолжит прерванный разговор со Спасителем. В том, что такой диалог в принципе возможен, в том, что Иисус захочет разговаривать с Пилатом не по принуждению, но по желанию, в том, что их прерванный казнью диалог длится в веках, — в этом у писателя нет сомнений. Именно Пилат тот единственный, кто мстит предателю Иуде, именно Пилат тот, кто сохраняет жизнь евангелисту Матфею (Левий Матвей в романе), именно благодаря Пилату и сохраняется учение Христа. Во всяком случае, это следует из текста романа — и точно так же именно вешатель Хлудов охраняет и спасает Серафиму. Не менее характерны и краски, которые использует Булгаков, рисуя образы работников спецслужб. Сотрудники ЧК (люди, как мы знаем из истории, не особенно гуманные) изображены у Булгакова куда как более привлекательными, нежели рядовые обыватели — пролазы и подхалимы. Скажем, в пьесе «Зой-кина квартира» чекисты, которые приходят в квартиру, где жулики устроили бордель, вовсе даже не олицетворяют зло, но напротив — приносят в сумбурную картину варварского бытия осмысленность и порядок. Они практически такие же твердые профессионалы, как любимые Булгаковым врачи и профессора. Вот (в «Собачьем сердце») осадили домкомовские активисты квартиру профессора Преображенского — и если и есть управа на них, то лишь в лице высшего военного чиновника, который прикрикнет на них и

выдаст профессору «окончательную бумажку», спасительный документ, ограждающий от произвола. Вот приходит к Пилату Афраний, начальник тайной стражи Иудеи, — и мы видим, что один только этот твердый молчаливый человек и способен покарать предателя Иуду. Донимают профессора Персикова недобросовестные журналисты — но вот пришли чекисты и заступились. Начав в «Белой гвардии» с описания военных как представителей того сословия, которое способно организовать хаос, как твердой опоры общества, позже Булгаков переносит это отношение к людям в форме и на сотрудников советских органов госбезопасности. Конечно, это суровая и, пожалуй, даже страшная сила — но другого носителя порядка в этом мире нет. Выражаясь словами Гете, взятыми в качестве эпиграфа к роману «Мастер и Маргарита», госбезопасность, по Булгакову, это та сила, «что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Характерно, что в книгах Булгакова органы госбезопасности никого не наказывают зря — безвинных жертв нет. Взяли Никанора Ивановича Босого вроде бы по ложному доносу — доллары в вентиляционное отверстие он действительно не прятал, так ведь взятки-то все равно брал, так что наказание вполне заслуженно. Булгаков изображает общество, сплошь состоящее из прохвостов, пролаз и двурушников — и в мире, им нарисованном, управдом гораздо страшнее гэбэшника: управдом корыстолюбив, беспринципен и унижает людей ради собственной наживы. Госбезопасность играет роль рока, неотвратимой судьбы, — и здесь уместно будет сказать, что писались произведения в тридцатые годы, когда госбезопасность отнюдь не всегда карала лишь виноватых. Однако героям Булгакова (Мастеру, изобретателю Тимофееву, Маргарите, писателю Максудову, профессору Преображенскому) госбезопасность не грозит — зло происходит исключительно от люмпен-пролетариата, от чиновников и председателей ЖАКТов, в то время как офицер и военный приносят в расшатанный мир порядок.

Таким образом, список положительных героев Михаила Булгакова следует пополнить еще одним, существенно важным для общей картины мира, персонажем. Рядом с интеллигентом-профессором стоит человек в погонах, твердый в решениях офицер, серьезный военный. Когда наш взгляд, пресытившись карикатурами на разнообразных кривых личностей (а Булгаков таких написал предостаточно), обращается к прямостоящему офицеру, мы уже знаем: вот человек, о котором автор говорит безо всякой иронии.

Булгаков, охотно отмечавший комическое и несуразное в людях, всех своих героев-офицеров наделил безупречной

внешностью, выразительными манерами и примечательными фамилиями. Фамилия — то есть обозначение человека в мире — для писателя Булгакова важна крайне. Булгаков оставил невероятно длинный перечень смехотворных персонажей с потешными именами и фамилиями, каждая из которых звучит как характеристика: Рвацкий, Швондер, Рюхин, Лиходеев, Варенуха… Писатель давал персонажу фамилию, как иной дал бы пощечину, — навсегда метил шельму сочетанием звуков. Произнесешь «Швондер» — тут слышится и «вошь», и «вонь», и «шваль», и уже не требуется дополнительного рассказа. Ни одному из своих офицеров Булгаков потешной фамилии не дал. Любопытно то, что прототип Хлудова, генерал Слащев, носил не слишком благозвучную фамилию — писателю ничего не стоило усугубить ее свистящие и шипящие звуки, однако он дал своему герою-офицеру фамилию холодную и твердую, как дуло ружья.

Интеллигенту в мире, описанном Булгаковым, живется плохо — он на грани гибели. И мир непременно раздавит его, а если что-то и способно спасти, так это удачно и вовремя встреченный военный начальник.

Нетрудно заметить, что такое чудное совмещение любви к порядку и к независимости, сочетание страха перед стихией и безусловного приятия произвола властей — эту чудную смесь государственности и тяги к свободе Булгаков унаследовал от Пушкина. Пушкин, этот, по выражению философа Георгия Федотова, «певец империи и свободы», определил весьма существенный алгоритм сознания российского писателя — человека, сочувствующего народу, но и опасающегося народа, человека, оппозиционного власти, — но и надеющегося единственно на власть.

Представление Булгакова о верховной власти как о единственном препятствии на пути варварства достигло кульминации в главном романе писателя — там стихии чиновного своеволия и социалистической распутице противостоит Сатана. Надежды в этом мире нет, положиться не на кого — спасение приходит от Сатаны. Тут есть от чего растеряться. Сделать Сатану положительным героем книги о евангелисте (а Мастер, несомненно, евангелист) — дело, прямо скажем, кощунственное. Изобразить Сатану фактически единственным положительным героем всемирной мистерии — до этого не додумался ни один писатель, включая Мильтона и Гете. Мефистофель у Гете все же персонаж не особенно симпатичный. Он много знает о мире, он замечает подлости и не любит корыстолюбцев, но добра творить отнюдь не собирается. Не то Воланд — этот постоянно творит добро, он, можно сказать,

вершитель справедливого суда, он — Хлудов последнего акта, только во вселенских масштабах. Не проклятый носитель зла (каким изображает его Данте), но деятельный, глубокий, внимательный к мелочам, заступник обиженных светской властью, ценитель и защитник прекрасного — вот каков булгаковский Сатана. Противопоставить стихии Советской власти писатель был готов что угодно, — так и Черчилль однажды сказал, что, если бы Люцифер пошел против Гитлера, то он заключил бы союз с адом. Сатана (то есть Воланд) исполняет в мире, созданном Булгаковым, строительную функцию, он деятелен и справедлив.

Насколько правомерно суждение, будто личные отношения Булгакова со Сталиным (последний, как известно, поучаствовал в судьбе писателя, устроив его работать во МХАТ), отражены в отношениях Мастера и Во-ланда, — сказать трудно. Скорее, в данном случае уместно вспомнить взаимоотношения Мольера и Людовика — в пьесе «Кабала святош» и в «Жизни господина де Мольера» Булгаков оставил нам точную хронику своих отношений с властью. Властитель призвал к себе, обласкал; мог погубить, но посадил за стол и накормил. Смотрите, завистники-критики, смотрите, сборщики податей: вот, сам король посадил меня рядом с собою! Власть пугает, но и надеяться более не на что; король — самодур, но он защитит. То, что отношение писателя к государственной власти вообще и отношение писателя конкретно к Советской власти не совпадали — в этом нет сомнения; и происходило так именно потому, что Советская власть в представлении Булгакова была не вполне властью. Для русской культуры, в которой стихия, будь то разлив Невы (см. «Медный всадник»), или разгул петлюровщины (см. «Белую гвардию»), или разбой чиновничества (см. любое произведение русской литературы), всегда выступает губительной силой, — для этой культуры существует одна надежда: на императора Петра, на Хлудова, на Пилата, на Сатану, на государственность. А Советская власть (по Булгакову) опиралась именно на стихию, в этом ее беда, в этом ее ошибка. Писатель даже предрекал такой форме управления гибель, говоря, что сегодня Швондер натравливает пса Шарикова на профессора Преображенского, не понимая того, что завтра Шариков погубит самого Швонде-ра. Распространено мнение, будто Булгаков был в оппозиции к Советской власти; к Советской — да, но не к власти вообще. Ничего подобного толстовскому отрицанию государственности он никогда не испытывал и не пропагандировал; напротив, если и изображал носителей власти отрицательными героями (гетмана Украины в «Белой гвардии»), то лишь таких, которые

отказывались от бремени власти. Узнав, что гетман предал войска и бежал, оставив город Петлюре, полковник Турбин приказывает юнкерам срывать погоны и разбегаться — предано самое главное, предана государственность: умирать более не за что. Упрек Советской власти, разрушившей русскую государственность, Булгаков предельно ясно сформулировал в пьесе «Иван Васильевич», где изобразил управдома, захватившего царский трон. В данном случае Булгаков довел до реального воплощения известную фразу Ленина о том, что кухарка сможет управлять государством. Попутно следует отметить, что Ленин говорил иное: надо поднять образование общества до такого уровня, а власть сделать народной до такой степени, чтобы и кухарка могла управлять государством. Как бы то ни было, Булгаков описал то, что, по его мнению, сделали кухарки и безграмотные партийные активисты, дорвавшись до власти. Вот сели в царских палатах два мелких негодяя, карманник и управдом, и вершат государственные дела, разбазаривают страну, воруют драгоценности, набивают карманы. Совершенная правота Булгакова подтвердилась много позже — но эти эпизоды гиперболического воровства и расхищения государственной собственности уже относятся к истории сегодняшней.

Притягательность Сталина (а то, что Сталин завораживал воображение Булгакова, занимал его мысли — несомненно) состояла в том, что в России заново начала строиться государственность, рке не советская, не большевистская, но просто государственность как абсолютное воплощение власти. А загадка русской души состоит в том, что она, душа эта, и даже (и прежде всего) душа писателя-гуманиста, тянется к этому системообразующему началу, которое именуют то «петровскими реформами», то «демократическим централизмом», то «централизованной демократией». Какое место в данной картине мира, где в центре находится тиран, а по краям дикий народ, занимает художник — и вообще, оставлена ли «вакансия поэта», — на этот вопрос Булгаков старался ответить всю жизнь.

Булгаков оставил несколько автопортретов: молодого доктора в «Записках юного врача»; Николку Турбина в «Белой гвардии»; писателя Максудова в «Театральном романе»; разумеется, Мольера; и последний, щемящий автопортрет — Мастера в романе «Мастер и Маргарита». Раз от разу автопортреты становились все мрачнее: Ни-колка Турбин еще задорен и энергичен, писатель Максудов еще сохранил силы прельститься театром, Мольера еще воодушевляет признание короля — но лицо Мастера уже омрачено навсегда, мы не помним, чтобы этот герой улыбался. Так в холстах Рембрандта, от

юности до старости писавшего автопортреты, постепенно сгущалась тьма вокруг лица, и в последних автопортретах из непроглядной черноты выглядывает уже измученный старик. То, что Булгакова «травили», общеизвестно; это слово слишком абстрактно, значение его стерто, но, вообще говоря, травля художника — это далеко не абстракция, это каждодневная пытка.

Булгаков слишком хорошо знал себе цену — совсем как его герой, Мастер. Он знал, чего стоит та или иная его строка; знал, что владеет русским языком как никто из современников. Он назвал себя Мастером — весьма просто обозначив свое место в русской литературе. Если они — писатели, то, значит, я никакой не писатель. Если вот это называется современным искусством — тогда я действительно и не современный, и не художник. А кто же тогда? Я — мастер.

Любопытно, что так же (то есть как к ремеслу, а не как к искусству) относился к своей работе и Маяковский — идейные противники, Булгаков с Маяковским были поразительно во многом схожи. Булгаков тщательно работал над речью: то, что мы называем *особым,* стилем Булгакова, есть просто в высшей степени осмысленная русская речь — писатель знает, что именно он хочет сказать, и слышит, как выговариваются его слова. Совпадение звука речи и смысла сказанного — наиважнейшая задача поэтического языка, но в русской литературе существует несколько мастеров, так относившихся и к прозаическому слову. Так писал Гоголь, так писал Толстой, так именно писал Платонов, и Булгаков тоже писал так. Язык (русский — не исключение) живет своей отдельной от замысла жизнью, он течет своим собственным течением, и надо обладать очень ясным умом и очень чутким ухом, чтобы войти в течение языка и сделать общеупотребительные слова своими собственными. Требуется не менее чуткое ухо, чтобы уловить разницу в звуках осмысленной речи — и речи, не обремененной заботой о смысле. Слова говорятся одинаковые, и даже содержание будто бы имеется — но речь не превращается в искусство. Мольеровский Журден однажды открыл, что говорит прозой; вообразите, что тысячи Журденов будут считать, что они прозой не только говорят, но еще и пишут. Вообразите, с какой ненавистью отнесутся они к тому неосторожному человеку, который укажет на ошибку в их самооценке. Булгаков и оказался таким неосторожным человеком — и нажил себе врагов, прежде всего среди коллег по ремеслу. Травит художника не власть — что за дело власти до художника? Травит художника не толпа — разве интересуется толпа его опусами? Травить, целенаправленно и со смаком, может только артистическая интеллигенция, люди со взглядами, с

художественным образованием, с признаками таланта. Они ведь тоже литераторы — и они ведь разбираются в искусстве.

«Вам, что же, мои стихи не нравятся?», — спрашивает Иванушка Бездомный у Мастера, когда тот поморщился при слове «поэт». «Ужасно не нравятся». — «А вы какие читали?» — «Никаких я ваших стихов не читал!» — «А как же вы говорите?» — «Ну, что ж тут такого… как будто я других не читал… Впрочем… разве что чудо? Хорошо, я готов принять на веру. Хороши ваши стихи, скажите сами?» И Бездомный вдруг откровенно признается: «Чудовищны!»

Он не писатель, он не поэт — он мастер, и он совсем не старается скрыть своего отношения к халтуре. Такого, разумеется, простить нельзя.

Многочисленные Бездомные, Безродные и Безымянные писали критические разборы его сочинений, пасквили и доносы, потом просто забыли о нем — нет такого писателя. Ему не давали работать, его пьесы снимали с репертуара, его романы не печатали. И не то чтобы дело было только в идеологии — нет, дело было в том, что сегодня определили бы словом «немодный». Оказалось, что правильная речь Булгакова — это вчерашний день, так давно не говорят. Тогдашний мейнстрим назывался «пролеткультом», но суть от термина не меняется — требовалось разделять эстетические правила союза коллег, а правила эти (как вообще всякие правила в искусстве) были крайне бессмысленными. Напрасно он показал им свое пренебрежение! Когда начинается травля одиночки, в собратьях по цеху включается инстинкт стаи — каждый стремится куснуть отщепенца. Булгаков сначала отшучивался, отвечал фельетонами, потом шутить перестал — травлю сплоченного коллектива можно хоть как-то выдержать, когда тебе тридцать; потом становится тяжелее.

В романе Мастер показан тяжело больным, у него болит душа, он бесконечно устал.

Булгаков не побоялся изобразить своего героя издерганным, запуганным, нервным. Мастер печален навсегда, он все больше молчит. Да и что говорить: все что хотел, он уже написал в романе о Христе. Евангелие, написанное Мастером (иногда критики называют эту книгу «Евангелием от Сатаны»), довольно странное: по Булгакову выходит, что истина и добро могут быть адекватно восприняты только властью — и пророк никогда не найдет понимания ни в ком, кроме своего палача. Немудрено, что такая книга понравилась сатане — и Во-ланд спасает новое евангелие от уничтожения и вручает миру как последнюю правду. Немудрено и то, что евангелист, додумавшись до такого

грустного сценария жизни, впадает в тоску. Искусство нового времени знает несколько таких судеб — одиночек, впавших в тоску из-за того, что сказали слишком много или увидели нечто крайне страшное. Идти в ногу с веком они не могут, выжить в одиночестве — не могут тоже. Так погибли Кафка и Ван Гог, так погибли Маяковский и Модильяни, — все они, каждый по-своему, оказались несвоевременными художниками. Так умирал и сам Булгаков: он очень хорошо знал, о чем пишет, когда описывал душевную боль Мастера.

Мастер снимает комнату в подвале дома в арбатском переулке; комната описана довольно точно — речь идет о деревянном двухэтажном доме в Мансуровском переулке, где еще двадцать лет назад существовал тот самый подвал, с окошками на уровне земли, в которые и стучала Маргарита, приходя на свидание. Подвальная комната была маленькая, метров в десять, с печкой, покрытой черной эмалью. Именно в этой печке Мастер и сжег свой роман о Пилате и Христе, о власти и истине. Такая прямая цитата из биографии Гоголя (сожженный второй том «Мертвых душ») отчего-то не наводит на мысль, что если рукопись Мастера не горит, то не должна бы сгореть и рукопись Гоголя, а уж если сгорела рукопись Гоголя, то как можно утверждать, что рукописи не горят? Рукописи, к несчастью, горят отлично — со времен Александрийской библиотеки[366] это слишком хорошо известно. Еще при жизни Булгакова это снова доказали в Европе, сжигая книги на площадях городов, — но тогда, в сороковом, заканчивая роман, Булгаков страстно желал — вопреки одиночеству и безвестности — сказать, что он пишет такую книгу, которая переживет пустое время, переживет моду, останется в веках.

В одном из автобиографических рассказов («Самогонное озеро») Булгаков описывает свой собственный быт — в коммунальной квартире, с вечно пьяными соседями, которые бьют детей. Он кричит соседям: «Не смейте бить!»; слышит в ответ: «Ежели кому не нравится, пусть идет туда, где образованные»; снова возвращается к столу, пытается сосредоточиться. За дверью ругань и плач, звон разбитого стекла, мат, грохот… И тут «я почувствовал, что я стал железным»: «роман я допишу, и, смею уверить, это будет такой роман, что от него небу станет жарко».

Требуется мужество для ежедневной работы, если эта работа не нужна никому, кроме тебя. Офицерская выправка, набриолиненный пробор, чисто выбритый подбородок, монокль, галстук — Булгаков самим обликом своим, подчеркнуто

аккуратным, противостоял хаосу советского быта. Каждый день к столу, каждый день писать — упорством и волей, вопреки болезни, наперекор травле, в одиночестве и нищете, писал Михаил Афанасьевич Булгаков свой последний роман. Он диктовал его, будучи смертельно больным, — а это одна из самых веселых в русской литературе книг. Так диктовал умирающий Гашек своего задорного «Бравого солдата Швейка» — и мы, смеясь над фразами Булгакова и Гашека, забываем, чего стоили авторам эти остроты. Так что в булгаковском романе, в его литых строчках содержится, помимо всего прочего, еще урок стоицизма.

Роман долго не публиковали: лишь в 1966–1967 годах он был впервые напечатан в журнале «Москва» — с цензурными пропусками, искажениями и сокращениями[367]; полное книжное издание вышло лишь в 1973 году. Правды ради надо сказать, что роман не издавали не оттого лишь, что в нем содержались карикатуры на советских чиновников — просто роман оказался абсолютно несвоевременным. Трудно было представить себе нечто менее актуальное. Спустя год после завершения книги началась Вторая мировая война, которая сменила все представления — в частности, представления об искусстве. На фоне того, что происходило со страной и с миром, страдания непризнанного писателя и его богемной подруги выглядели мелковатыми. Что же это за страдания такие — если сравнить их с тем, что реально, фактически происходило с человечеством в эту эпоху?! Да, заболел нервным расстройством; да, не печатали — но ведь не гнил в окопе, не закрывал телом амбразуру, не был расстрелян или уничтожен в газовой камере. Гибли миллионы, рушились города, по всей Европе работали лагеря смерти, беженцы брели из страны в страну, — и драма Мастера и Маргариты перестала казаться трагедией, превратилась в сентиментальную повесть. Вряд ли в те годы русский читатель оценил бы рассказ о справедливом Сатане — слишком явным было присутствие Сатаны в жизни, и никакой благости от этого присутствия не наблюдалось. Следующие события русской истории — разоблачение культа личности, рассказ о репрессиях ГБ, правда о лагерях, подсчет безвинно убитых — все это никак не способствовало тому, чтобы история любви в арбатском подвальчике вышла на первый план. Симонов и Твардовский, Солженицын и Шаламов сказали куда более существенные вещи о том времени и о подлинной драме страны.

Лишь в семидесятых годах, когда советский быт обуржуазился, когда вновь народившиеся обыватели стали задумываться о дачах и машинах, когда понятие «взятка» сызнова

прочно вошло в обиход, когда заново встал пресловутый «квартирный вопрос», когда просвещенные люди стали называть себя «средним классом» — тогда Булгакова прочли заново.

Булгаков описал межвоенное время, время растерянного стяжательства, торопливого воровства, мелкое суетливое обывательское время, которое подготовило страшную бойню. Дивизии, созданные из этих самых булга-ковских управдомов, журналистов и карманников, прошлись по Европе, убивая и калеча все вокруг, — Булгаков описал то, как варится зелье будущей войны, как подготавливаются рекруты для бойни. Все эти бунши и шариковы, милославские и ликоспасовы, семплеяровы и латунские вскоре сделались не карикатурными, но по настоящему страшными — прежде они крали, потом принялись убивать. Читая Булгакова, мы видим, как у обывателя формируется психология гегемона: пройдет каких-нибудь пять лет — и интернациональный «присып-кин» (тот самый герой пьесы «Клоп», которого Булгаков и прочил в могильщики себе и Маяковскому) водрузит свой сапог на тело Европы. И случится так отнюдь не потому, что разгулялась ненавидимая Булгаковым народная стихия, — нет, этих присыпкиных поведут в бой генералы и прокураторы, и дирижировать войной станет Сатана. Впрочем, Булгаков так далеко не заглядывал — ему хватало его сегодняшней беды, довольно было драмы одиночки, потерявшегося в суете, обкраденного и оболганного. Он умудрился дожить до начала мировой войны — и не написать о ней; все, что он хотел сказать, относилось именно к периоду межвоенному.

Европейских авторов, писавших в то же самое межвоенное время, называют писателями «потерянного поколения» — они описывали растерянных, не нашедших себе места в новой жизни героев. Писателем русского «потерянного поколения» был Булгаков. Его роман в большей степени родствен «Триумфальной арке» Ремарка и «Смерти героя» Олдингтона, нежели сочинениям современных ему советских беллетристов. Потому Михаил Афанасьевич и оказался несвоевременным и устаревшим — ровно по той же самой причине, по какой герои «потерянного поколения» не могли встроиться в современный им капиталистический быт. Потерянный герой Булгакова — совсем как герой его западных коллег — тоже офицер, просто он пришел не с Первой мировой, а с Гражданской войны. Как и герои западных книг, герой Булгакова смотрит вокруг — и не понимает, почему все граждане так буйно веселятся, зачем так много пьют, отчего так самозабвенно врут, по какой причине так отчаянно воруют. Миром овладела лихорадочная суета — и нормальному

человеку в ней нет места. И Ол-дингтон, и Ремарк, и Хемингуэй пережили Вторую мировую и сумели увидеть то, к чему вело лихорадочное стяжательство тридцатых годов, как именно оболванили обывателя, как «квартирный вопрос» нашел свое разрешение в окопе и камере. То время, которое мы проживаем сейчас, и тот современный обыватель, который отстаивает сегодня свои акции и квадратные метры, сделали Булгакова актуальным заново, — но что еще важнее, вновь актуальным стал исторический закон, рекрутирующий обывателя в солдата. Случилось так, что всю жизнь писатель размышлял над одной темой, писал одну книгу — а попутно, против воли, написал и другую. Булгаков описывал трагедию художника, зажатого между властью и толпой, — но, силой вещей, ему выпало написать трагедию общества, которое власть постепенно доводит до скотского состояния, чтобы потом было легче отправить его на убой. В этом последнем акте трагедии уже не поможет ни мудрый офицер госбезопасности, ни профессор-идеалист, и уж тем более не поможет романтический Сатана.

Поможет ли Иешуа — это нам всем предстоит проверить.

Сказанного, однако, недостаточно: как всякое большое произведение, главная книга Булгакова содержит и бытовой, и социальный, и метафизический уровни. В связи с последним следует произнести вот что.

Булгакова легко представить сатанистом — сатанистов-романтиков буржуазная литература рождала в избытке, вспомним хотя бы Бодлера («Сатана, помоги мне в безмерной беде!»). Сатанистом писатель Булгаков ни в коем случае не был. Даже строгая православная церковь на роман запретов не налагала — просто потому, что это не роман о Сатане, но роман о судьбе христианства.

Упрощенная христианская риторика, беззастенчиво примеряемые на себя поэтами и художниками тех лет маски пророков и апостолов (Маяковский, Есенин, Блок, Наталья Гончарова и далее без счета) — вроде бы, это так похоже на Мастера. Однако же Булгаков риторику эту не присваивал ради художественного эффекта, но познавал простым детским проживанием веры. Евангелие, лампада, ласковые сестры, колокола близко-близко на горе — это естественная основа его мировосприятия.

Вот ключевая в этом отношении сцена: в «Белой гвардии» Елена Турбина молится об умирающем брате. Нет ничего за пределами круга, освещенного крошечным огоньком лампадки, — ни дня, ни ночи, ни мерзлого Киева, ни белой, ни красной гвардии, ни надежды. Есть только женщина на коленях перед

лицом Богоматери — человек перед вечностью. Женщина зовет — и она знает, что если сила ее любви достаточна, то она будет услышана. Она знает, Кого она зовет; там, за иконкой — стоит вечно слышащий Бог, огонь которого заключен в милосердии. Не блаженный революционер в розовом венчике; не гвоздящая карающая сила с чудовищными руками гончаровских пророков — но всегда милосердный и всегда умеющий прощать Бог. Надо только верить. Надо только просить — о том, что невозможно, и о том, что бесценно. Сила такой веры в возможность божественного Дара — жизни — попирает смерть. Турбин выздоровеет.

Безбожность первых десятилетий советской власти уже довольно разоблачали — но дело не только в коммунистической идеологии (если читать Маркса внимательно, его идеология есть следование заветам Христа). Дело в другом: лампадку было приказано задуть повсеместно, и не только в Советской России. Наступило прагматическое время, час торжества человека над Богом, час первенства материального прогресса над духом. Историю общества объясняли доступно, как таблицу умножения, доказывали как дважды два, что прогресс лучше, чем традиция, что хорошо быть богатым и деятельным, а быть бедным и робким — дурно. То было время руз-вельтовской политики «нового дела», кейнсианской теории занятости, американского прагматизма, европейской банковской изобретательности и сталинской индустриализации. Нэпманы, коих окарикатурил Булгаков, потом разоблачил Ежов, а затем уже стерла в прах Вторая мировая, важны именно как носители единственной веры тех лет, веры в материальный успех. Именно твердое убеждение в том, что рубль в руке важнее, чем Бог на иконе, и сделало общество таким, каково оно сейчас. Сравните то время с сегодняшним, сравните то потерянное поколение с новым поколением, которое тоже потерялось и только и ждет, что придет пастух и погонит вперед покорное стадо.

Для Булгакова было очевидно (с детства понятно — и все, не нуждается в разъяснении), что человеческое сообщество не может развиваться без божественной идеи. Свято место пусто не бывает: если его оставит Бог — туда придет дьявол. Все эти Бездомные, Безродные, Безымянные, сделавшие карьеру на нехитром слогане «Бога нет», — опасны не сами по себе. Мейнстрим современной культуры противен, но страшен не он, опасно и страшно иное: всякий релятивизм неизбежно призывает Сатану. Так суетливые обыватели, растерянные ловкачи выкликают из черноты свое будущее — и будущее неизменно приходит. Воланд возникает под липами Патриарших прудов именно как следствие разговора карьериста Берлиоза и неуча Бездомного — они сами выкликают

нечистую силу, точно Фауст, чертящий на стене магический знак.

Дьявол приходит хотя бы потому, что он — деятелен. По Булгакову, добро не нуждается в действии; добро не насилует природу, добро присуще бытию, и единственная подлинная деятельность христианина — это молитва (которая, как мы помним, может гораздо больше, чем хлопоты докторов). Но и самые светлые персонажи — сами Мастер и Маргарита — не знают дела молитвы; вера ими утрачена. Героем повествования становится Сатана — именно потому, что иных героев современное общество не знает. Оно само, это общество, отказалось от Бога — вот Сатана и заступает на опустевшее место. Сатана берет власть.

Это роман о власти — но это роман и о тщете власти. Власть может все — но одновременно она молит о прощении, как молит о прощении Пилат. Пилат будет прощен — и это милосердное прощение палача и есть подлинный финал романа. Для Булгакова, доброго писателя Булгакова, важно поддерживать свет лампады; важно, чтобы разговор, который вела с Богом святая сестра Турбина, не закончился никогда. Прокуратор Иудеи пойдет по длинному лучу на встречу со своим желанным собеседником, Он ждет его. В том, что разговор со Спасителем может вести даже и величайший грешник, исполненный раскаяния, — важнейшая и добрейшая вера Булгакова в Россию.

Александр Етоев
ВЕЛИКИЙ УЧИТЕЛЬ СМЕХА
Михаил Михайлович Зощенко (1895–1958)

Не могу себе представить унылое читательское лицо, склонившееся над книжкой Зощенко. Но сам Михаил Михайлович, как утверждали многие его современники, в жизни был человек серьезный, рассказы свои читал без улыбки, а что касается смеха, то смеющимся Зощенко практически не видел никто. Конечно, это преувеличение: в жизни любого человека, будь он хоть хронический пессимист, встречаются эпизоды, когда хочешь не хочешь, а рассмеешься.

Зощенко, слава богу, хроническим пессимистом не был. Оптимистом он тоже не был, но смеялся и улыбался редко. Вот место из записных книжек писателя Евгения Шварца, подтверждающее этот знаменательный факт: «Рассуждения его очень уж не походили на сочинения. В них начисто отсутствовало чувство юмора. Они отвечали строгой и суровой, и, как бы точнее сказать, болезненной стороне его существа. Точнее, были плодом борьбы с болезненной стороной его существа…»

Под «болезненной стороной» существа Михаила Зощенко в приведенном выше отрывке подразумеваются вещи обыкновенные: бессонница, сердцебиение, страх смерти — то, что вынес писатель с фронтов Первой мировой войны. Рукой, которая писала рассказы, водила скрытая, смешливая сторона зощенковской души, внешняя же, фасадная, всегда оставалась затененной тревогами жизни.

Писатель Михаил Зощенко родился: а) «Я родился в Полтаве в 1895 г.»; б) «Я родился в Ленинграде (в Петербурге) в 1895 году». Первое место рождения указано в автобиографии

1926 года, второе — в автобиографии начала 1930-х годов. Правильные время и место рождения — 10 августа (29 июля) 1894 года, Петербург, Большая Разночинная ул., д. 4, кв. 1.

«Отец мой художник, мать — актриса. Это я к тому говорю, что в Полтаве есть еще Зощенки. Например: Егор Зощенко — дамский портной. В Мелитополе — акушер и гинеколог Зощенко. Так заявляю: тем я вовсе даже не родственник, не знаком с ними и знакомиться не желаю.

Из-за них, скажу прямо, мне даже знаменитым писателем не хочется быть. Непременно приедут. Прочтут и приедут. У меня уж тетка одна с Украины приехала».

Это из шуточной заметочки Зощенко «О себе, об идеологии и

еще кое о чем», которая будет цитируема еще не раз.

Знаменитым писателю быть все же пришлось — от нее, знаменитости, коли уж ты попался в ее объятия, ускользнуть трудно. Что же касается отца Зощенко, то Михаил Иванович действительно был художником-передвижником, дворянином, родившимся в Полтавской губернии, состоявшим в должности младшего художника Мозаического отделения при Императорской Академии художеств. А мать, Елена Осиповна (урожденная Сурина), одно время и вправду была актрисой.

Как все нормальные дореволюционные дети, Зощенко учился сначала в гимназии (Санкт-Петербургская 8-я гимназия): «Учился весьма плохо. И особенно плохо по русскому — на экзамене на аттестат зрелости я получил единицу по русскому сочинению».

Это кажется странным — тем более что уже тогда, будучи гимназистом, юный Зощенко сочинял стихи и рассказы и видел себя в мечтах писателем. Он даже из-за этой чертовой единицы пытался покончить с жизнью («скорей от бешенства, чем от отчаянья»), но, к счастью для будущих читателей, попытка не имела успеха.

Окончив гимназию, Зощенко (ему семнадцать) поступает в Санкт-Петербургский университет, на юридический факультет. Но хлеб науки кажется ему слишком пресным, и через год писатель отправляется безбилетником на Кавказ, где устраивается работать контролером на железнодорожную линию «Кисловодск — Минеральные Воды».

Из воспоминаний об этом коротеньком кавказском этапе жизни у Зощенко есть такое: «Дрался в Кисловодске на дуэли с правоведом К. После чего почувствовал немедленно, что я человек необыкновенный, герой и авантюрист — поехал добровольцем на войну».

В августе 1914-го начинается Первая мировая война. Двадцатилетний Зощенко осенью возвращается в Петроград, поступает на военные курсы и в звании прапорщика отбывает на фронт.

«У меня не было, сколько я помню, патриотического настроения — я попросту не мог сидеть на одном месте из-за склонности к ипохондрии и меланхолии. Кроме того, я был уволен из университета за невзнос платы».

Думая о тех временах, часто ловишь себя на мысли, что какая-то она *ни о чем* — эта Первая мировая война. Главное, что приходит в голову, — смертная вселенская скука. Братство славян… Николай II, зачитывающий с балкона дворца манифест о вступлении России в войну… Патриотическая демонстрация на Дворцовой площади… Хоругви… «Боже, царя храни»… Поезда,

отбывающие с Николаевского вокзала под музыку полковых оркестров…

> И, садясь, запевали *Варят* одни,
> А другие — не в лад — *Ермака,* И кричали *ура,* и шутили они,
> И тихонько крестилась рука…[368]

Когда смотришь на военные фотографии той поры — окопы, артиллерийское орудие на тракторной тяге, вязнущее в дорожной грязи, ложная пушка (ствол дерева на подпорках с единственным колесом от телеги и солдатом, приставленным ее охранять), полевые лазареты со скучающими рядами раненых, даже офицер, лихо отплясывающий кавказский танец с шашкой в одной руке, кинжалом в другой и с бутылкой шампанского на стриженой голове, — нападает отчего-то тоска. «Хушь плачь» — как выражаются персонажи Зощенко.

Если война Отечественная — действительно патриотическая война, то есть война с врагом, посягнувшим на дом, на родину, то здесь нечто выдуманное, расплывчатое, с летающей в пыли недотыкомкой. Серое, будто мышь в шинели.

Даже война Гражданская кажется вершиной романтики — из-за фильмов, которые мы смотрели, и песен, которые пели в детстве. Здесь же только тоска и жалость.

> И не получается, как у Блока:
> Эта жалость — ее заглушает пожар,
> Гром орудий и топот коней.
> Грусть — ее застилает отравленный пар
> С галицийских кровавых полей…

Может быть, это все оттого, что умные глаза нас сегодняшних четко различают в тумане той мировой войны зреющие кристаллы близкого реванша Германии и скорого самоубийства России.

Но возвращаемся к рассказу о Зощенко.

«Вплоть до революции я пробыл на фронте в Кавказской гренадерской дивизии. На германском фронте, командуя батальоном, был ранен и отравлен газами».

Добавим: за время фронтовой службы четырежды награжден боевыми орденами (два Св. Анны — 4-й и 3-й степени, и два Св. Станислава — 3-й и 2-й степени) и представлен к ордену Св.

Владимира 4-й степени, который получить не успел. Закончил службу в звании штабс-капитана (представлен в капитаны, но звания также получить не успел).

После событий Февральской революции Зощенко возвращается в Петроград. Дальнейший список его рабочих профессий находим у самого писателя: «Был плотником, на звериный промысел ездил к Новой Земле, был сапожным подмастерьем, служил телефонистом, милиционером служил на станции „Лигово“, был агентом уголовного розыска, карточным игроком, конторщиком, актером, был снова на фронте добровольцем в Красной армии».

Кстати, профессия сапожника пригодится писателю в будущем, когда после печально известного партийного постановления от 14 августа 1946 года опального Зощенко полностью лишат средств к существованию — и он устроится на работу в сапожную артель. Но это в будущем, а тогда…

«Арестован — 6 раз,
к смерти приговорен — 1 раз,
ранен — 3 раза,
самоубийством кончал — 2 раза, били меня — 3 раза».

Это «сухонькая таблица» событий из жизни Зощенко, набросанная им самим. По поводу перечисленных случаев непосредственный их участник добавляет: «Все это происходило не из авантюризма, а „просто так“ — не везло».

Наконец-то мы переходим к главному.

«Нынче же я заработал себе порок сердца и потому-то, наверное, стал писателем. Иначе — я был бы еще летчиком».

Вообще-то, совмещение профессии летчика и писателя — в жизни дело обычное. Вспомним француза Экзюпери. Или русского поэта-футуриста Василия Каменского. Так что и Михаил Зощенко, как «человек необыкновенный, герой и авантюрист», мог вполне совмещать обе профессии. Только, сами понимаете, — порок сердца, от этого никуда не денешься.

Стать писателем — это еще полдела. Писателей в России, мягко говоря… много, особенно по поэтической части. Надо стать писателем таким, чтобы все до самого последнего обывателя хватали каждую твою новую книжку и просили: «Давай еще!» А это задача непростая.

Зощенко с ней справился хорошо. Хотя не сразу.

«Первые мои литературные шаги после революции были ошибочны. Я начал писать большие рассказы в старой форме и старым, полустертым языком, на котором, правда, и посейчас еще иной раз дописывается большая литература».

Ирония, вложенная писателем в выражение «большая

литература», связана с литературными спорами послереволюционной эпохи о значении слова в художественном произведении. Часть критиков и писателей считала стиль, то есть язык, которым произведение написано, средством нейтральныл1, не имеющим права брать верх над сюжетом. Те же образцы современной литературы, где словесная стилистическая игра переходила некую (непонятно, правда, кем установленную) границу, этой группой критиков и писателей объявлялись экзотическими уродами, место которым разве что в литературной кунсткамере, а не в большой литературе, уж это точно.

Но, в конце концов, не литературные же критики определяют, быть книге в большой литературе или не быть. И что это такое вообще — большая литература?

Виктор Шкловский, умница и большой литературный авантюрист, писал в статье 1928 года: «..Достоевский плакал: „Платите мне так, как Тургеневу, я буду писать не хуже“».

Писал он лучше. Нужно было Достоевскому считать себя не совсем в большой литературе. Чтобы ввести полицейский роман в искусство, мы канонизируем писателей после смерти, и сдвиг уничтожается.

Малое искусство живее большого. Блок не понятен не только без цыганского романса, но и без шуточных стихов Владимира Соловьева, а «Двенадцать» — без анализа искусства куплетистов.

Как Ленин никогда не жил в Ленинграде, так не бывает живой классической литературы.

То есть на самом деле все просто. Живой литературу делает сама жизнь, и сама жизнь определяет, большая ты литература или не очень. Жизнь же — это в первую очередь мы, читатели, а не те, кто полосатым жезлом критика-постового направляет литературный поток в большое или малое русло.

«Мне много пришлось поработать над языком. Весь синтаксис надо было круто менять, чтобы сделать литературную вещь простой и доступной новым читателям. Доказательством того, что я не ошибся, были очень высокие тиражи моих книг. Стало быть, язык, который я взял и который, на первых порах, казался критике смешным и нарочно исковерканным, был, в сущности, чрезвычайно простым и естественным».

Работа над языком — вещь долгая. Надо пинцетом из словесного мусора выбирать самые точные, самые работающие слова, нанизывать их аккуратно на нить сюжета и стараться при этом, чтобы выбранные слова как-то уживались друг с другом. Видимая простота результата достигается великой усидчивостью — это только в расхожем мнении Пушкин выпьет бокал шампанского, вынет из-за уха перо и строчит свои бессмертные

строки, пока снова в горле не пересохло.

Здесь-то и пригодился Зощенко его пестрый рабочий опыт — и служба милиционером в Лигове, и просиживание в конторе штанов, и работа по сапожному делу, и даже деятельность, пусть короткая, на ниве кролиководства и куроводства, инструктором по части которых одно время Зощенко состоял.

Вспомним, что побочным результатом революционных событий стало великое смешение языков: массы населения России, движимые страхом и заботами о хлебе насущном, мигрировали по всей стране, наводняли города, оседали в них, рождая дикую субкультуру речи, доставшуюся в наследство и нам.

Сама эпоха давала в руки писателю такой бесценный речевой материал, что успевай только записывать. Все работало на наблюдательного писателя — от трамвайных разговоров до рекламы в газетах.

ВСЕ ДЛЯ ПИОНЕРОВ!!! БАРАБАНЫ звучные и прочные: разм. $5^1/_4$ по цене 12 руб., $6^1/_4$ по цене 14 руб., 8 $^1/_4$ по цене 21 руб. ТРУБЫ с флагами и кистями — 16 руб. ТО ЖЕ, но никелированные — 17 руб. 15 коп. ФАНФАРЫ с флагами и кистями — 18 руб. Оптовым покупателям льготные условия. КАЧЕСТВО ВНЕ КОНКУРЕНЦИИ.

ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО УБРАНСТВА колхозов, сельсоветов, райсоветов, красных уголков, школ, клубов и т. п. ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ во всех культмагазинах БАРЕЛЬЕФЫ Маркса, Энгельса, Ленина, Ворошилова, Калинина…

Это объявления из адресной и справочной книги «Весь Ленинград».

А вот заметка из ленинградской спортивной газеты 1920-х годов:

Недавно на хоккейную игру в Сестрорецке игрок последнего М. Жизневский явился в пьяном виде. Пробовали его уговаривать не играть, но игрок начал буянить, ругаясь нецензурными словами. На уговоры товарищей Жизневский запустил стулом в одного из товарищей. Другой случай 10 февраля, в том же Сестрорецке. Играли 2-е команды: Кр. Путиловец «Б» — Сестрорецк. Вратарь Сестрорецка Вагин пришел на игру в нетрезвом виде. Капитан сестрорецкой команды Бобров потребовал от Вагина покинуть поле. В ответ на это Вагин разбил в кровь лицо Боброва. Бобров не остался в долгу и ударил Вагина

клюшкой. Оба предаются общественному суду, а Вагина завод требует, кроме того, исключить из рядов ВКП(б).

Согласитесь, все это так и просится на страницы книги.

Первой вещью, в которой Зощенко уже Зощенко, а не какой-нибудь Лейкин, Слезкин или, скажем, Данилов-Ивушкин[369], стали «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова», написанные и впервые изданные в 1921 году.[370]

В том же 1921 году писатель входит в литературное содружество «Серапионовы братья». Серапионы (М. Зощенко, Н. Никитин, Вс. Иванов, М. Слонимский, К. Федин, В. Каверин, Л. Лунц, И. Груздев, Е. Полонская, Н. Тихонов) были люди молодые, веселые и литературу понимали не как придаток идеологии.

«Мы собирались в дни революционного, в дни мощного политического напряжения. „Кто не с нами, тот против нас! — говорили нам справа и слева. — С кем же вы, Серапионовы братья? С коммунистами или против коммунистов? За революцию или против революции?“

С кем же мы, Серапионовы братья? Мы с пустынником Серапионом».

Это из статьи-манифеста рано умершего и потому мало сделавшего Льва Лунца, одного из лидеров группы. Оттуда же: «Слишком долго и мучительно истязала русскую литературу общественная и политическая критика. Пора сказать, *что „Беем“ лучше романов Чернышевского.* Что некоммунистический рассказ может быть гениальным, *а коммунистический — бездарным.* И нам все равно, с кем был Блок-поэт, автор „Двенадцати“, Бунин-писатель, автор „Господина из Сан-Франциско“».

Сам Зощенко писал о себе в то время: «С точки зрения людей партийных — я беспринципный человек. Пусть. Сам же я про себя скажу: я не коммунист, не эсер, не монархист, я просто русский. И к тому же — политически безнравственный.

Честное слово даю — не знаю до сих пор, ну вот хоть, скажем, Гучков… В какой партии Гучков? А черт его знает, в какой он партии. Знаю: не большевик, но эсер он или кадет — не знаю и знать не хочу, а если и узнаю, то Пушкина буду любить по-прежнему».

Здесь позволю себе короткое отступление — точнее, забег вперед, в год девятнадцатый от сотворения советского мира.

В 1936 году свою преданность и любовь к Пушкину Зощенко выразит материально. Он напишет «Шестую повесть Белкина» («Талисман») — «в той манере и в той „маске“, как это сделано Пушкиным».

Но вернемся в 1920-е.

Книги Зощенко в это время издаются по нарастающей, их тиражи достигают каких-то немыслимых величин, особенно в сравнении с временами сегодняшними: 40, 60, 100 тысяч экземпляров и более. Это был, наверное, самый многотиражный писатель в довоенной (до Великой Отечественной войны) России. Читатели эти книжки ждали, раскупали их, как на базаре семечки, зачитывали до дыр, затрепанными передавали товарищу, чтобы товарищ трепал их дальше. Популярность Зощенко растет пропорционально тиражам его книг.

«Зощенко читают в пивных. В трамваях. Рассказывают на верхних полках жестких вагонов. Выдают его рассказы за истинное происшествие» (В. Шкловский).

Зощенко узнавали на улице, телефон в его квартире не умолкал, поклонники часами выстаивали в подворотне дома, где жил писатель, ожидая, когда он выйдет. Зощенко знали больше, чем самого Горького. В поздней книге «Перед восходом солнца» (1943) Зощенко вспоминает случай, когда Горького, ехавшего в машине, задержала охрана: «Он сказал, что он Горький, но один из охраны сказал: „Горький ты или сладкий — это нам безразлично. Предъяви пропуск“».

Думаю, окажись на месте Горького Зощенко, подобного конфуза не случилось бы.

Сам Зощенко в начале 1930-х заявлял, что готов «печататься на обертках конфет в миллионном тираже». Я думаю, что если бы это его желание осуществилось, сейчас такая обертка ценилась бы среди собирателей на вес золота. Разве, покупая конфеты, человек заботится о конфетном фантике? Ну прочитает он пару печатных строчек, пока разворачивает конфету. А после — швырк этот фантик в урну, если он человек культурный. Или же себе под ноги швырнет, как делает большинство несознательного населения нашей обширной родины. И где он после этого, этот фантик?

Был, между прочим, в начале 1990-х годов напиток под названием «Наша водка», на котором, на бутылочной этикетке, в качестве рекламной уловки печатали мелким шрифтом рассказы Зощенко. То есть можно было купить этой водки, к примеру, ящик, отделить наклейки, аккуратно переплести их в книжечку и получить, таким образом, собрание рассказов писателя. Жаль, что я не додумался до этой мысли тогда!

В одночасье став знаменитым, писатель сделался кумиром толпы, все его принимали за своего, за простецкого косноязычного парня, говорящего на их языке и попадающего в точно такие же ситуации, в которые по дюжине раз на дню

попадают рядовые читатели.

В такую вот, например, как в рассказе 1924 года «Нервные люди»:

Недавно в нашей коммунальной квартире драка произошла. И не то что драка, а цельный бой. На углу Глазовой и Боровой.

Дрались, конечно, от чистого сердца. Инвалиду Гаврилову последнюю башку чуть не оттяпали.

Главная причина — народ очень уж нервный. Расстраивается по мелким пустякам. Горячится. И через это дерется грубо, как в тумане.

Оно, конечно, после гражданской войны нервы, говорят, у народа завсегда расшатываются. Может, оно и так, а только у инвалида Гав-рилова от этой идеологии башка поскорее не зарастет.

А приходит, например, одна жиличка, Марья Васильевна Щипцова, в девять часов вечера на кухню и разжигает примус. Она всегда, знаете, об это время разжигает примус. Чай пьет и компрессы ставит.

Так приходит она на кухню. Ставит примус перед собой и разжигает. А он, провались совсем, не разжигается.

Она думает: «С чего бы он, дьявол, не разжигается? Не закоптел ли, провались совсем!»

И берет она в левую руку ежик и хочет чистить.

Хочет она чистить, берет в левую руку ежик, а другая жиличка, Дарья Петровна Кобылина, чей ежик, посмотрела, чего взято, и отвечает:

— Ежик-то, уважаемая Марья Васильевна, промежду прочим, назад положьте.

Щипцова, конечно, вспыхнула от этих слов и отвечает:

— Пожалуйста, отвечает, подавитесь, Дарья Петровна, своим ежиком. Мне, говорит, до вашего ежика дотронуться противно, не то что его в руку взять.

Тут, конечно, вспыхнула от этих слов Дарья Петровна Кобылина. Стали они между собой разговаривать. Шум у них поднялся, грохот, треск.

Муж, Иван Степаныч Кобылин, чей ежик, на шум является. Здоровый такой мужчина, пузатый даже, но, е свою очередь, нервный. Так является этот Иван Степаныч и говорит:

— Я, говорит, ну, словно слон, работаю за тридцать два рубли с копейками в кооперации, улыбаюсь, говорит, покупателям и колбасу им отвешиваю, и из этого, говорит, на трудовые гроши ежики себе покупаю, и нипочем, то есть, не разрешу постороннему чужому персоналу этими ежиками воспользоваться.

Тут снова шум и дискуссия поднялась вокруг ежика. Все жильцы, конечно, поднаперли в кухню. Хлопочут. Инвалид Гаврилыч тоже является.

— Что это, — говорит, — за шум, а драки нету?

Тут сразу после этих слов и подтвердилась драка. Началось.

А кухонька, знаете, узкая. Драться неспособно. Тесно. Кругом кастрюли и примуса. Повернуться негде. А тут двенадцать человек вперлось. Хочешь, например, одного по харе смазать — троих кроешь. И, конечное дело, на все натыкаешься, падаешь. Не то что, знаете, безногому инвалиду — с тремя ногами устоять на полу нет никакой возможности.

А инвалид, чертова перечница, несмотря на это, в самую гущу вперся. Иван Степаныч, чей ежик, кричит ему:

— Уходи, Гаврилыч, от греха. Гляди, последнюю ногу оборвут. Гаврилыч говорит:

— Пущай, говорит, нога пропадает! А только, говорит, не могу я теперича уйти. Мне, говорит, сейчас всю амбицию в кровь разбили.

А ему, действительно, в эту минуту кто-то по морде съездил. Ну, и не уходит, накидывается. Тут в это время кто-то и ударяет инвалида кастрюлькой по кумполу.

Инвалид — брык на пол и лежит. Скучает.

Тут какой-то паразит за милицией кинулся.

Является мильтон. Кричит:

— Запасайтесь, дьяволы, гробами, сейчас стрелять буду! Только после этих роковых слов народ маленько очухался. Бросился по своим комнатам.

«Вот те, думает, клюква, с чего ж это мы, уважаемые граждане, разодрались?»

Бросился народ по своим комнатам, один только инвалид Гаврилыч не бросился. Лежит, знаете, на полу скучный. И из башки кровь каплет.

Через две недели после этого факта суд состоялся. А нарсудья тоже нервный такой мужчина попался — прописал ижицу.[371]

На самом деле Зощенко обманул этого «своего» читателя: язык, который придумал Зощенко, именно что и был языком придуманным (о чем говорилось выше), в природе такого языка не существовало.

Скажу больше: возможно, писатель искусственно спровоцировал массовое распространение этого языка в обществе — во всяком случае, во многом сему поспособствовал. Новый, освобожденный революцией человек по старому говорить не желал, старые грамматические формы и правила отрицал как причастные к уничтоженной монархической тирании; с другой

стороны, литература все еще оставалась для него вещью сакральной[372], и писатель был не кем иным, как жрецом, приобщенным к искусству тайнописи, — по крайней мере, для основной части полуграмотного российского населения это было наверняка так.

Подобное вознесение Зощенко на вершину народной славы самому писателю ничего хорошего не сулило — любое отклонение от читательских вкусов воспринималось публикой как предательство.

Вот место из книги «Перед восходом солнца», раскрывающее, какой ценой приходилось расплачиваться писателю за его народную популярность.

«Каждый вечер превращается для меня в пытку.

С трудом я выхожу на эстраду. Сознание, что я сейчас снова обману публику, еще больше портит мне настроение. Я раскрываю книгу и бормочу какой-то рассказ.

Кто-то сверху кричит:

— „Баню“ давай… „Аристократку“… Чего ерунду читаешь!

„Боже мой! — думаю я. — Зачем я согласился на эти вечера?“»

В 1926 году Илья Груздев, один из серапионов (братство к тому времени уже дышало на ладан), пишет Горькому о популярности Зощенко: «Между прочим, в этой популярности есть что-то трагическое для него. Читатель зачитывается, хохочет… „Конечно, не Аверченко, но все-таки“… А Зощенко привыкает к мелко-журнальной работе, готовит регулярно в неделю — рассказ. Обязан. Жутко наблюдать, как многоголовый почитатель съедает его талант».

По сути, Зощенко в 1920-е годы был языческим рукотворным богом, и фигурки людей, которые он массово производил в своих книгах, были в глазах читателей лишь магическими предметами, слепленными из слов человечками: в них можно было втыкать иголку и испытывать чувство едва ли не физического удовлетворения, представив, что уколотый — твой сосед по коммунальной квартире. Повторяю: в глазах читателей.

Жизнь Михаила Зощенко состоит как бы из двух частей. Первая, счастливая часть, приходится на 1920-е годы и захватывает начало 1930-х. В одном только 1926 году выходит более пятнадцати книг рассказов писателя. Крупнейшие сатирические журналы бесперебойно печатают его прозу. В 1929–1931 годах выходит шеститомник писателя. В 1931 году шеститомник начинают переиздавать, но после второго тома издание останавливается. Небо меняет цвет — алый,

праздничный, переходит в цвет запекшейся крови.

Собственно говоря, трещина в отношениях между литературой и властью пролегла еще в 1920-е годы. Но тогда больше карали тех, кто в открытую выказывал несогласие, а сомневающихся, подсмеивающихся над новым устройством общества, в основном, журили и миловали. Так продолжалось до второй половины 1920-х, до окончательного воцарения Сталина на олимпийских высотах власти.

Первоочередная задача смерти, задумавшей победить жизнь, — это убить смех. Кто смеется громче и заразительнее всех? Дети. В 1928–1929 годах меч государства обрушивается на пишущих для детей. Газета «Правда» устами Надежды Крупской гневно клеймит «чуковщину». Общее собрание родителей Кремлевского детского сада от имени всех советских детей дружно говорит «Нет!» происка буржуазных вредителей, внедрившихся в детскую литературу. Достается Чуковскому, Маршаку, группе поэтов-обэриутов. 14 апреля 1930 года стреляется первый поэт революции Владимир Владимирович Маяковский. В 1931–1932 годах проходит политическая кампания против чуждой идеалам социализма поэзии. Начинаются первые аресты. Художница Алиса Ивановна Порет вспоминает об этом времени: «Целая охапка наших друзей — Хармс, Введенский, Андроников, Сафонова, Ермолаева были арестованы». В 1933 году Осип Мандельштам пишет и распространяет свое знаменитое «Мы живем, под собою не чуя страны…». В 1934-м поэта арестовывают и ссылают.

Ссылки начала 1930-х— только генеральная репетиция массовых репрессий конца того же десятилетия. Многие, например Маршак, предчувствуя грядущие казни, отлучают от литературной жизни своих ближайших друзей.

«Наше изгнание казалось необъяснимым предательством, — пишет работавший в руководимом С. Я. Маршаком Детском отделе Госиздата писатель Николай Чуковский. — А между тем в нем не было ровно ничего необъяснимого. Просто Маршак, всегда обладавший острейшим чувством времени, тоже ощущал грань, отделявшую двадцатые годы от тридцатых. Он понимал, что пора чудачеств, эксцентриад, дурашливых домашних шуток, неповторимых дарований прошла. В наступающую новую эпоху его могла только компрометировать связь с нестройной бандой шутников и оригиналов, чей едкий ум был не склонен к почтительности и не признавал никакой иерархии…»

Банда шутников и оригиналов — это Евгений Шварц, сам Николай Чуковский, Борис Житков, Ираклий Андроников, Николай Олейников, Даниил Хармс.

Трещина поглощает всех. Жить становится жутко:

Лев рычит во мраке ночи,
Кошка стонет на трубе,
Жук-буржуй и жук-рабочий
Гибнут в классовой борьбе.[373]

Нейтральная полоса затоптана. Либо ты враг, либо ты друг, и третьего быть не может.

«У нас есть библия труда, — писал Осип Мандельштам в 1930 году, — но мы ее не ценим. Это рассказы Зощен-ки. Единственного человека, который нам показал трудящегося, мы втоптали в грязь. Я требую памятников для Зощенки по всем городам и местечкам или, по крайней мере, как для дедушки Крылова, в Летнем саду…»

«Самый чепушистый из писателей двадцатых годов, Зощенко, к тридцатым годам стал писать свои повести, полные безысходной тоски, — „Аполлон и Тамара“, „Сирень цветет“, „Возвращенная молодость“, „Записки Си-нягина“ — и кончил весь этот цикл „Голубой книгой“, которая прозвучала как мольба о справедливости, милосердии, чести».

Эта очень грустная фраза взята из воспоминаний Николая Корнеевича Чуковского.

«Голубая книга». Честно говоря, даже не знаю! В смысле, если трагическую историю пересказать так, чтобы получилось смешно, что в результате останется от трагедии? Вопрос важный, а вовсе не риторический.

Я имею в виду то место в «Голубой книге», где рассказывается, как император Сулла назначил цену в двенадцать тысяч динариев за отрубленные головы своих врагов и к чему это в результате привело.

— Сюда, что ли?.. С головой-то… — говорит убийца, робко стуча в дверь.

Раб докладывает об очередном визитере императору, который в сандалиях на босу ногу ставит пометки и птички на полях в списке жертв. Далее, после того, как входит убийца, держа в руках голову, происходит следующий диалог:

— Позволь, — говорит Сулла. — Ты чего принес? Это что?

— Обыкновенно-с… Голова…

— Сам вижу, что голова. Да какая это голова? Ты что мне тычешь?..

— Обыкновенная-с голова… Как велели приказать…

— Велели… Да этой головы у меня и в списках-то нет. Это чья голова? Господин секретарь, будьте любезны посмотреть, что

это за голова.

— Какая-то, видать, посторонняя голова, — говорит секретарь, — не могу знать… голова неизвестного происхождения, видать, отрезанная у какого-нибудь мужчины.

Убийца робко извинялся:

— Извиняюсь… Не на того, наверно, напоролся. Бывают, конечно, ошибки, ежели спешка. Возьмите тогда вот эту головку. Вот эта головка, без сомнения, правильная. Она у меня взята у одного сенатора.

— Ну, вот это другое дело, — говорит Сулла, ставя в списках галочку против имени сенатора. — Дайте ему там двенадцать тысяч… Клади сюда голову. А эту забирай к черту. Ишь, зря отрезал у кого-то…

— Извиняюсь… подвернулся.

— Подвернулся… Это каждый настрижет у прохожих голов — денег не напасешься…

А если мы заменим Суллу на Сталина? Или даже возьмем пример, более нам близкий по времени. Горный лагерь чеченских боевиков, и вместо Суллы в главной роли Дудаев…

Будет ли смешное смешным, если время не успело залечить рану от произошедшей трагедии? Не кощунством ли будет смех, вытекающий из стилистики изложения?

Не знаю. Честное слово. Это я не в упрек Зощенко. Он-то тут ни при чем. Писатель пишет так, как считает нужным. Но ведь и читатель волен воспринимать написанное своими глазами. И глаза у каждого читателя разные.

Литература — это увеличительное стекло. Комедия обыкновенного человека при детальном, пристальном рассмотрении превращается в обыкновенную драму. А из множества этих невзрачных и примитивных драм, вызывающих смех и колики в животе у неприхотливых и близоруких зрителей, составляется великое трагедийное полотно под названием «Наша жизнь». В этом суть писателя Зощенко. И власти это понимали прекрасно.

Германия, 1933 год. В соответствии с «черным списком» книг, подлежащих сожжению, уничтожаются книги Зощенко.

Россия, 1940-е — середина 1950-х. Зощенко как писателя практически изымают из литературы.

«Разве этот дурак, балаганный рассказчик, писака Зощенко может воспитывать?..» — скажет о писателе Сталин. И спустит на Зощенко свору «тонкошеих вождей»[374] во главе с погромщиком Ждановым, тогдашним главным ленинградским партийным боссом.

Долго еще потом всякая литературная шавка, которых в те печальные годы расплодилось, как мух в навозе, старалась его облаять.

Евгений Шварц писал про таких в своих записных книжках: «История есть история. И некоторых участников ее я осуждаю в меру. Они действовали в силу исторической необходимости. Но я ненавижу тех добровольцев, что до сих пор бьют лежачего, утверждая этим свое положение на той ступеньке, куда с грехом, нет, со всеми смертными грехами пополам, удалось им взгромоздиться».

Беглым взглядом пройдясь по вехам жизни писателя военных и первых послевоенных лет, удивляешься всякий раз: умели все-таки наши партайгеноссе играть в игры с творческими людьми, ох, умели!

1943 год, август. Журнал «Октябрь» начинает печатать повесть «Перед восходом солнца».

1943 год, ноябрь. Публикация останавливается.

1943 год, декабрь. Повесть Зощенко объявлена «политически вредным и антихудожественным произведением», сочинением, «чуждым интересам народа». Выходят специальные постановления ЦК ВКП(б), связанные с публикацией повести.

1944–1945. Шельмование в прессе и редкие публикации (два рассказа в журналах «Звезда» и «Пограничник», один в газете «Смена»). Полунищенское существование (семья Зощенко живет продажей вещей).

Конец 1945 года. Предложения печататься из журнала «Ленинград», газет «Известия», «Комсомольскач правда» и др.

1946, апрель. Зощенко награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (до этого, в 1939 году, награжден орденом Трудового Красного Знамени).

1946, июнь. Введен в состав редколлегии журнала «Звезда».

1946, 14 августа. Постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград».

1946, 15 и 16 августа. Доклады Жданова на собраниях ленинградского партактива и писателей.

1946, 20 и 21 августа. Публикация постановления в газетах «Правда» и «Культура и жизнь».

1946, осень — зима. Зощенко исключен из Союза писателей. Лишен продуктовой карточки. Издательства расторгают с ним все договоры и требуют возвращения авансов.

1947, весна. Возвращение продуктовой карточки.

1947, июнь. Зощенко вызывают в Москву для заключения договора на публикацию цикла «партизанских рассказов» (личное указание Сталина).

Кнут — пряник, кнут — пряник, дали в морду — наградили медалью, пнули — разрешили публиковаться. Словом, повседневная жизнь русской литературы того периода.

Интересны опубликованные в недавние годы так называемые «спецдонесения» о писательских настроениях и разговорах военных лет. Их авторы — специально завербованные госбезопасностью люди, часто из ближайшего окружения человека, к которому их приставили. Иначе говоря — стукачи.

Вот отрывок из информации, доставленной Жданову в октябре 1944 года наркомом госбезопасности В. Меркуловым.

Запись разговоров писателя Константина Федина по поводу разгрома в «Правде» его книги «Горький среди нас»: «Не нужно заблуждаться, — говорил он в своем кругу, — современные писатели превратились в патефоны. Пластинки, изготовленные на потребу дня, крутятся на этих патефонах, и все они хрипят совершенно одинаково».

Запись разговоров Корнея Чуковского: «В литературе хотят навести порядок. (…) Нас, писателей, хотят заставить нести службу, как и всех остальных людей».

Само собой, не обойден был стукачами и Зощенко.

Непосредственным поводом для удара из августовских партийных пушек 1946 года стал рассказ Зощенко «Приключения обезьяны», впервые напечатанный в декабре 1945-го в журнале «Мурзилка» и переизданный летом 1946 года на страницах ленинградского журнала «Звезда».

В одном городе на юге был зоологический сад. Небольшой зоологический сад, в котором находились один тигр, два крокодила, три змеи, зебра, страус и одна обезьяна или, попросту говоря, мартышка. И, конечно, разная мелочь — птички, рыбки, лягушки и прочая незначительная чепуха из жизни животных…

Так начинается «крамольное» сочинение Зощенко.

Дальше, по ходу рассказа, обезьянка убегает из клетки, потому что фашистская бомба упала прямо в зоологический сад и клетку опрокинуло воздушной волной. Потом обезьянка попадает в соседний город, ворует в магазине морковку — она же обезьяна, она же не понимает, что за морковку надо платить. За ней гонятся, и обезьянка, спасаясь от погони, попадает к мальчику Алеше Попову, который очень любил обезьян и всю жизнь мечтал за ними ухаживать. Мальчик приносит обезьянку домой, поит чаем и собирается воспитать ее как человека. А с Алешей жила его бабушка, которая сильно невзлюбила обезьянку за то, что та съела ее надкушенную конфету. И когда на другой день Алеша ушел в школу, она не стала за обезьянкой присматривать и нарочно заснула в кресле. Обезьянка вылезла через открытую

форточку и стала прогуливаться по улице, по солнечной ее стороне. А в это время по той же улице и тоже по солнечной стороне проходил инвалид Гаврилыч. Он направлялся в баню. Увидев обезьянку, инвалид сперва не поверил — подумал, что ему померещилось, потому что перед этим он выпил кружку пива. Но потом до инвалида дошло, что обезьяна-то настоящая, и решил он ее словить. Словить, снести на рынок, продать ее там за сто рублей и выпить на эти деньги десять кружек пива подряд. Но перед этим помыть обезьянку в бане, чтобы она стала чистенькая, опрятненькая и ее легче было продать. В бане в глаза мартышке попало мыло, и она укусила инвалида за палец и убежала снова. И опять за ней погналась вся улица — мальчишки, взрослые, за ними милиционер со свистком, за милиционером престарелый Гаврилыч с укушенным пальцем и сапогами в руках. А мальчик Алеша Попов, который к тому времени уже обнаружил пропажу и сильно из-за этого опечалился, решил пойти прогуляться, развеять свою печаль. Вышел он со двора и видит — шум, крики, толпа. А навстречу ему — его обезьянка. Алеша схватил обезьянку на руки и прижал к груди. Тут из толпы вышел престарелый Гаврилыч, сказал, что обезьянка его, что он завтра хочет ее продать, и в доказательство предъявил народу свой укушенный палец. Нет, сказал на это Алеша, обезьянка его, Алешина, иначе с какой бы стати она прыгнула к нему на руки. Но тут из толпы вышел шофер, тот самый, который привез обезьянку в город, и сказал, что обезьянка принадлежит ему, но он, так и быть, подарит ее тому, кто так бережно и с любовью держит ее на руках, а не тому, кто хочет ее безжалостно продать ради выпивки.

Прошу прощения за утомительный пересказ, самого Зощенко читать веселее.

Теперь заглянем в партийные документы.

Из доклада А. Жданова «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“»: «Если вы повнимательнее вчитаетесь и вдумаетесь в рассказ „Приключение обезьяны“, то вы увидите, что Зощенко наделяет обезьяну ролью высшего судьи наших общественных порядков и заставляет читать нечто вроде морали советским людям. Обезьяна представлена как некое разумное начало, которой дано устанавливать оценки поведения людей. Изображение жизни советских людей, нарочито уродливое, карикатурное и пошлое, понадобилось Зощенко для того, чтобы вложить в уста обезьяне гаденькую, отравленную антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем на воле, и что в клетке легче дышится, чем среди советских людей. (…) Только подонки литературы могут создавать подобные „произведения“…»

Сталин (выступая на заседании Оргбюро ЦК по вопросу о ленинградских журналах): «Зощенко пишет что-то похожее на рвотный порошок».

Фраза о «балаганном писаке Зощенко», сказанная тогда же, была процитирована выше.

Сам Зощенко откровенно не понимал, почему ему роют яму. Он наивно считал, что причина кроется в личной обиде на него Сталина, якобы углядевшего в одном из рассказов цикла «Рассказы о Ленине» («Ленин и часовой») себя в образе грубого человека с усами, который набросился в Смольном на часового Лобанова за то, что тот заставил Ленина предъявить пропуск.

На самом деле причина была не в этом. Власти нужен был козел отпущения — для того, чтобы показать художественной интеллигенции, распустившейся за годы войны и порою даже осмеливавшейся прилюдно говорить правду, кто на этом свете хозяин. Первоначально в претендентах на эту роль (козла отпущения) числились поэты Илья Сельвинский и Борис Пастернак. Но их известность ни в коей мере не шла в сравнение с всенародной славой писателя Михаила Зощенко. Тем более еще не улеглась муть после печально знаменитой публикации книги «Перед восходом солнца» и устроенного по этому случаю публичного бичевания автора.

Вот Зощенко и приговорили к высшей мере литературного наказания — вычеркнули из литературы, чтобы другим неповадно было. А вычеркнуть человека из литературы, лишить его литературного заработка, для писателя значит примерно то же, что быть вычеркнутым из жизни.

Последняя точка в писательской судьбе Михаила Зощенко была поставлена в мае 1954 года. Зощенко, выступая в ленинградском Доме писателя перед английскими студентами (те настаивали, чтобы писатель Зощенко на этой встрече присутствовал непременно), публично заявил о своем несогласии с августовским постановлением 1946 года. «Я русский офицер. Как я могу согласиться с тем, что я подонок?» — примерно таков был ответ Зощенко на вопрос, заданный по этому поводу.

И снова пошло-поехало.

Писатель, поперший против авторитета партии, предан анафеме. Зощенко пытается оправдаться, но это все равно что бросать слова в лицо медному истукану.

«Постаревший, исхудавший, с обострившимся носом, бледный до ужаса, словно и потерявший человеческие измерения — один профиль, — и цвет лица живого человека, он говорил, и мучению этому не было конца. Не предвиделось конца».

Это из записей Евгения Шварца после общего собрания

писателей 15 июня 1954 года.

Сам Зощенко на этом собрании высказался так: «Я могу сказать — моя литературная жизнь и судьба при такой ситуации закончены. У меня нет выхода. Сатирик должен быть морально чистым человеком, а я уничтожен, как последний сукин сын… У меня нет ничего в дальнейшем. Ничего… Я не собираюсь ничего просить. Не надо мне вашего снисхождения, ни вашей брани и криков. Я больше чем устал. Я приму любую иную судьбу, чем ту, которую имею». И сошел в зал.

Писатель Константин Симонов, представитель партии и Москвы, тут же отпустил реплику: «Товарищ Зощенко бьет на жалость».

Лидия Чуковская, посетившая писателя в это время, пишет: «У него нет возраста, он — тень самого себя, а у теней возраста не бывает. Таким, вероятно, был перед смертью Гоголь».

Вот такой рукотворный памятник воздвигло советское государство одному из самых читаемых и любимых в народе авторов.

Умер Зощенко 22 июля 1958 года. Похоронен в городе Сестрорецке — хоронить писателя на Литераторских мостках Волкова кладбища в Ленинграде власти не разрешили.

Заключить рассказ о писателе хочется фразой Осипа Мандельштама, под которой я готов подписаться, не задумываясь ни на секунду: «Если бы я поехал в Эривань (…) я бы читал по дороге самую лучшую книгу Зощенки и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей…»

Всё.

Не всё. Сейчас Зощенко издается и переиздается. Собирается по крупицам его многочисленное писательское наследие — рассказы, очерки, фельетоны, которые писатель щедрой рукой разбрасывал по страницам довоенных газет и журналов. Выходят собрания сочинений Зощенко. Это правильно. Жизнь расставила все по своим местам. Справедливость, как говорится, восторжествовала, хотя и поздно.

Но история такая непутевая дама, что, бывает, чуть она зазевается, как опять угрюмость и скука одерживают над смешливостью верх. И снова смех пытаются запереть на ключ в какой-нибудь чулан с тараканами.

Так вот, чтобы этого не случилось, надо чаще перечитывать писателя Михаила Зощенко. Он великий учитель смеха и ничему плохому, кроме хорошего, не научит.

Теперь всё.

Владимир Шаров
НАРОД АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
Андрей Платонович Платонов (1899–1951)

Мне в руки Платонов впервые попал, кажется, в 1967 году. Отцу на день рождения подарили слепую копию «Котлована» — я, пятнадцатилетний, прочитал ее и до сих пор помню свое тогдашнее ощущение от этой вещи, тем более что впоследствии оно изменилось совсем не сильно. К тому времени через мои руки прошло уже немало всякого рода самиздата, советскую власть я давно на дух не принимал, и все равно эта вещь показалась мне тем окончательным, не подлежащим обжалованию приговором, которые власть сама так любила. Я, как и другие, не мог простить советской власти разные и совсем разновеликие вещи, среди которых и миллионы расстрелянных и погибших в лагерях, в том числе две трети моей собственной семьи, и вездесущую фальшь, бездарность. Ко всему прочему эта власть была мне настолько неинтересна, что я даже не понимал, что и кому может быть в ней любопытно. Она казалась мне удивительно холодной, без свойств, без признаков, без эмоций. Некий груз, который давит тебя и давит.

И вдруг я прочитал вещь человека, для которого это было совершенно не так, для которого все в этой власти было тепло, все задевало и трогало, заставляло страдать и вызывало восторг от самой малой удачи. Который — это было ясно — очень долго ей верил, еще дольше пытался верить и был готов работать для нее денно и нощно. То есть он во всех отношениях был мне не пара, для него эта власть была своей (или он безумно мечтал, чтобы она для него своей стала), и вот он выносил ей приговор, причем такой, с каким я еще не сталкивался, потому что более страшной, более антисоветской рукописи мне читать не приходилось.

Здесь я попытаюсь свести в некую систему впечатления от прозы Платонова, хотя лично мне хватает и того, что на всю первую половину русского XX века я давно уже смотрю через Платонова и понимаю ее в первую очередь благодаря ему.

Вообще, мне кажется, что на революцию с самого начала было два легко различимых взгляда, и суть не в том, что кто-то смотрел на нее с полным сочувствием, а другой — с ненавистью. Просто один взгляд был внешний, чужой, сторонний. У хороших писателей он был очень точным, очень жестким и резким: со стороны многое вообще замечательно ясно видно и замечательно

понятно. Но в стороннем взгляде всегда — доминанта силы, яркости; глаз со стороны мгновенно ловит и выделяет все контрасты. Этот взгляд полон романтики, и в первую очередь он видел в революции время начала одного и конца другого. Вся та сложнейшая паутина цивилизации, все правила, условности, этикет разом рухнули, и мир вдруг в одно мгновение стал принадлежать первобытным героям, снова вернулся в состояние дикости, варварства и удали.

Тех, кто смотрел со стороны, было очень много, потому что большинство пишущих выросли в старой культуре, любили ее и ценили. Теперь, когда она была разрушена, они честно пытались понять, что идет ей на смену, но им это было очень тяжело. Платонов же мне представляется писателем, может быть, единственным или, во всяком случае, одним из немногих, кто и видел, и знал, и понимал революцию изнутри. Изнутри же все было другим.

Мне кажется, что для Платонова очевидной была связь революции в понимании мира с изначально общехристианской, но давно уже собственно русской эсхатологической[375] традицией, с самыми разными сектами, которых во второй половине XIX — начале XX века, как известно, было в стране великое множество. Члены этих сект тоже со дня на день ожидали конца старого мира, верили в него и его торопили, как могли его приближали.

Они ждали прихода Христа и начала мира нового. И это начало нового мира было связано для них не просто с отказом от прошлой жизни, но с отказом от тела, от плоти — главных хранителей грязи, греха, похоти, главных искусителей, не дающих человеку исправиться и начать жить праведно, в соответствии с Божьими заветами.

Сектанты в зависимости от того учения, которое они исповедовали, как могли, умерщвляли свою плоть, чтобы духа, чистоты, святости в них становилось больше, а плоти — этих вериг, которые тянут человека в грех, на дно, в ад, — было меньше. И вот герои Платонова, будь то в «Джане», «Чевенгуре» или «Котловане», как и вся Россия времени революции и Гражданской войны, идут по этому пути. Пока сильные бесстрашные герои — белые — сражаются с сильными бесстрашными героями — красными, не жалея ни своей, ни чужой жизни, в остальной России с каждым днем становится неизмеримо больше духа; он виден сквозь совсем разреженную плоть людей, которые едва-едва не умирают от голода, от тифа, от холеры.

Эти люди, если говорить об их плотском, бесконечно слабы,

они все время колеблются, томятся и никак не могут решить — жить им или умереть. Их манят два совсем похожих (и от этого так труден выбор) светлых царства: одно привычное — рай, другое — обещанное здесь, на земле, — коммунизм. И люди колеблются; в общем, им все равно, их даже не очень волнует, воскреснут ли они только в духе или во плоти тоже, потому что большую часть пути в отказе от плоти, от своего тела они уже прошли, и о том времени, когда именно тело правило ими, вспоминают безо всякой нежности.

Мне кажется, что для большой части России это очищение через страдания, через многолетний жесточайший голод, вынужденный пост могло казаться и казалось тем, о чем люди веками молились, понимая, что без этого спасение невозможно. Платонов так своих героев и пишет. Когда я его читаю, у меня все время есть чисто физическое ощущение, что он боится их брать, трогать по той же самой причине: плоть их настолько тонка, ветха, и они так слабы, что ненароком, беря, можно их повредить, поранить.

И другое ощущение: какой-то невозможной стеснительности и стыдливости, потому что та самая душа человека, которая в обычное время спрятана за толстым и прочным слоем плоти, здесь почти обнажена, и ты стесняешься на это смотреть, стесняешься это видеть. Ты никак не можешь понять, имеешь ли ты вообще право это видеть, потому что ты привык, что это видит, знает, судит только Высшая сила, и то — когда человек уже умер и его душа отлетела к Богу, предстала перед Его судом.

Во всем этом есть нарушение естественного хода жизни, ее правил, законов, всего порядка. Для человека, пришедшего из прошлой жизни, все навыки, которые он оттуда принес, здесь абсолютно непригодны. Это явно страна людей, которые уже изготовились к смерти, которые ее совсем не боятся и совсем не ценят жизнь. И их долго, очень долго надо будет уговаривать жить, не умирать. Хотя бы попробовать жить.

Про жизнь они знают, что она есть страдание и мука. Смерть же, наоборот, — отдых и избавление. Они голодны, но мало вспоминают еду, потому что успели привыкнуть к тому, что ее или вообще нет, или есть какие-то неимоверные крохи. Еду в том, что писал Платонов, заменяет тепло. Все-таки тепло они ценят. Это и понятно: плоть редка и прозрачна, и люди все время мерзнут. Но и это тепло чаще не от еды, а от умирающих, сгорающих рядом в тифозной горячке.

Те «пророки», которые агитируют, убеждают эту изготовившуюся к смерти страну жить, полны веры, и за ними в конце концов пойдут. Мы же, родившиеся позже, в свою очередь

знаем, что страна будет ими обманута.

Здесь, мне кажется, уместно небольшое замечание исторического характера. Очень многие у нас в стране до сих пор настаивают, что победа большевиков в 1917 году абсолютно ни из чего не вытекала, что это заговор или безумная случайность, наваждение, мистика, — то есть вещь, никакими здравыми суждениями не объяснимая. Я так не думаю. По-моему, революция страстно ожидалась огромным числом самых разных людей, партий, религиозных групп. Эти силы часто ничего друг о друге не знали и друг другом не интересовались, но в самых важных вещах они были близки, и их совместные усилия в феврале 1917 года довольно легко свалили монархию. Всем им тот режим, да и вообще жизнь, которой они жили, представлялась бесконечным злом, царством антихриста, которое должно быть свергнуто, невзирая ни на какие жертвы.

Кто же они были и откуда начались, пошли все эти идеи, настроения, почему страна так легко и резко свернула с прежней дороги? Начнем с нескольких общих и, в сущности, боковых соображений о людях, которые и составили то, что по справедливости следует назвать «народом Андрея Платонова».

Есть такая замечательная дисциплина «топонимика» — наука о географических названиях. И вот из нее следует, что сплошь и рядом имена городов и рек, гор и даже стран живут многие сотни, даже тысячи лет, а от людей, которые дали эти имена, которые пахали и защищали эту землю, возводили на ней дома и прокладывали дороги, главное — которые в ней любили и рожали детей, думали о мироздании и молились Богу, — от них не остается ничего. Лишь археологи, перелопатив тонны и тонны грунта, находят скудные доказательства того, что люди эти не были ни фантомом, ни миражом, а в самом деле здесь некогда обитали. На сей счет есть две очень мрачные сентенции. Первая: «поле боя после битвы принадлежит мародерам» — и вторая: «палачи наследуют своим жертвам».

Литературоведение — наука об общем у писателей, и от этого никуда не деться. Как в анатомическом театре, едва врач вскроет труп человека, сразу делается видно, что по своему внутреннему устройству все мы разительно друг на друга похожи, так и в учебниках у каждого из нас — наборы одних и тех же жанров, приемов, методов и стилей. На самом деле каждый, конечно, понимает: единственное, что в писателе интересно и стоит изучать, — это непохожесть мира, который он пишет, на миры его собратьев; соответственно, и читать надо книги, а не учебники. Книги — вещь живая, именно жизнь со всем, что в ней есть, делает нас отличными друг от друга. Настоящий писатель,

конечно, штучный товар, и никаким другим писателем он не может быть заменен. Если его изъять из литературы — как было с Андреем Платоновым — не издавать его рукописей, тем паче посадить в тюрьму или просто убить, место, которое должны были занять его книги (стихи, проза), так и останется пустым.

Все это я веду к тому, что, как показала история, даже люди, по внешности очень крепко стоящие на ногах, удивительно непрочны. Они легко уходят, покидают землю, на которой выросли, еще легче гибнут, умирают, а в их домах поселяются другие: в самом известном романе Андрея Платонова, «Чевенгур», — «прочие», которые о тех, кто жил здесь до них, ничего не знают и не хотят знать. В итоге ни в чьей памяти не остается ни единого следа. Хороший прозаик спасает от забвения целое племя, Платонов в повести «Джан» — целый народ, десятки, а то и сотни не типов, не персонажей, не каких-то условных и не очень понятных фигур, олицетворений того-то и того-то, а живых душ. Рассказ, повесть, роман — это всегда некий «Синодик опальных»[376]: каждый писатель поминает тех, кого он любил, знал, а следом за ним — их поминают его читатели, благодаря чему эти люди так и останутся живыми, не сгинут и не растворятся в небытии.

В своих повестях и романах Платонов иногда пишет чужих, «прочих», пришлых — тех, кто, как кочевники древности, неведомо откуда пришли и скоро неведомо куда уйдут (в его прозе много бродяг, странников), но куда чаще его герои сплошь здешние. Тут они родились, в этой земле у них все корни, более того — ничего другого они никогда не видели и не знали. И вот однажды что-то происходит в их головах, в их душах, и они начинают видеть мир совсем не так, как прежде. Последнего вполне достаточно, чтобы мир и в самом деле разом стал иным, чтобы в нем всё и в одночасье переменилось. Нередко так радикально, что добро вдруг начинает казаться злом и наоборот.

Соответственно эти люди и ведут себя на страницах платоновской прозы. Но суть меньше всего в том, сочувствует им автор или нет, неважно и то, сколько в них силы, веры в свою правоту, — Платонов выбирает единственно тех, на чьих лицах есть то, что врачи называют «маской смерти». Писатель будто знает, что их понимание мира и они сами скоро погибнут, в лучшем случае без остатка растворятся в остальном народе, и Платонов плачет — оплакивает и их, и тех, кого они убили во имя своей правды. Он плачет обо всем том горе, которое они принесли и сами претерпели, об их надеждах, их упованиях и заблуждениях.

Разговор о происхождении, родословии платоновского

народа, наверное, стоит начать со следующей вставки. В любой истории, но в русской особенно, велик контраст между жизнью светской и жизнью в Боге. Хотя между ними нет непроходимой стены (скорее, та и та — сообщающиеся сосуды), в них живут два совсем разных народа. В каждом, конечно, много колеблющихся, и страшные бедствия — катастрофы, голод, вражеские нашествия — с невероятной силой гонят людей из их обычной жизни (она на глазах со всей своей культурой, со всеми своими правилами и обычаями разрушается) в тот народ, что обращен к концу, к последним временам и Страшному суду. В народ, который испокон века живет так, чтобы всегда быть готовым предстать перед Господом. С другой стороны, периоды долгого и прочного успокоения почти всех возвращают обратно в жизнь, которую принято считать нормальной. К 1917 году страна была разорена Первой мировой войной, и этот переход из одного народа в другой обеспечил большевикам победу. В общем, для народа, который можно условно назвать «народом веры» (а он и интересует Платонова), реальность — маленький суетливый поплавок, пляшущий на поверхности воды, в то время когда любому ясно, что суть — в рыбе, которая вот сейчас подошла к наживке и то ли уже клюнула, заглотнула крючок, то ли еще только примеривается.

Просто для примера: в привычной нам истории Петр I — главный герой платоновской повести «Епифанские шлюзы» — это сухопутные и морские победы, реформа госаппарата, Ништадтский мирный договор; и в этой череде громких событий брадобритие — мелкий эпизод борьбы с традиционной русской косностью. Для «народа веры» же все наоборот: в его мире указ Петра означает, что человек, созданный по образу и подобию Божьему, теперь окончательно порывает со Всевышним и делает все, чтобы походить на сатану. То же и русско-японская война, с которой начался катастрофический для нас XX век. Для «народа веры» не слишком важно, кто такие японцы, где и как они живут. Он почти ничего не знает о крейсере «Варяг» и о сдаче Порт-Артура, но совершенно ясно и точно понимает, что раз православное царство терпит поражение, значит, Господь отвернулся от своего избранного народа и антихрист уже вот, на пороге. То есть для людей, о которых пишет Платонов, важны совершенно другие события и другие детали, и это так, что бы он ни писал — трагедию или абсурд.

В сентябре 2004 года я принял участие в конференции, посвященной Андрею Платонову, по преимуществу — роману «Чевенгур». Услышанное на ней, плюс прочитанное в томе нового собрания сочинений (в него вошла публицистика 1920-х годов,

очень подробно и качественно откомментированная) и в очередном сборнике «Страна философов» неожиданно легко соединилось с представлениями о русской истории, которые бродили во мне лет двадцать назад, когда я еще профессионально занимался этими темами. Многое было дополнено до целого, так что стало казаться, что можно связно объяснить и собственную судьбу Андрея Платонова, и судьбу его народа.

Корень платоновского народа весьма и весьма древен. Известно, что христианство, каким оно появилось на свет Божий, было религией «конца». Первые поколения христиан, видя, что чаша человеческих грехов давно переполнена, верили, что второй раз Христос ступит на землю уже при их жизни, уже при них придет время Страшного суда и торжества праведных. Потом, за столетия, большинство хотя шаг за шагом и смирится, привыкнет к тому, что знать час Его нового явления не дано никому — пути Господни неисповедимы, — эта загнанная в подполье начальная вера то и дело, в том числе и в России, будет вырываться на поверхность.

На XV век падает сразу несколько важных для нашей истории событий, главные из которых — отказ Москвы утвердить унию католической и православной церквей, подписанную на Феррaро-Флорентииском соборе главой русской церкви митрополитом Исидором, захват турками столицы православия Константинополя и освобождение Москвы от татаро-монгольского ига. Под их влиянием Русь пересматривает весь комплекс отношений между собой и миром. В произошедших событиях церковные литераторы XV века увидели ясное, не допускающее сомнений свидетельство того, что Христос и вправду повернулся лицом к тонущим в грехах и страданиях потомкам Адама. Все более и более настойчиво они стали убеждать московских князей, что именно им суждено возглавить поход сил добра, сыграть главную роль в спасении и распространении истинной веры.

Это был взгляд, с одной стороны, очевидно обращенный к концу, а с другой — неслыханно, к самому престолу Господню возносивший и Русскую землю — новую Святую землю, и русский народ — единственный независимый народ, сохранивший истинную веру, новый народ Божий, а также русских царей — Его наместников на земле.

Страна это приняла легко и сразу — возможно, потому, что, затерянная среди лесов и болот огромной восточно-европейской равнины, почти отрезанная при татарах от остального мира, и сама чувствовала себя словно монах в скиту. Доктрина «Москва — Третий Рим», настаивающая, что дальше не будет уже ничего, что этот Рим последний, на нем и кончится земная жизнь —

именно от заброшенности и одиночества, от ненужности никаких компромиссов с окружающим миром. От убеждения, что другого мира, во всяком случае, правильного, угодного Богу, нет и быть не может.

Такое понимание самих себя и своего назначения позволило стране в относительной гармонии прожить почти полтора века — в частности, без особых потерь восстановить царство после Смутного времени. Однако в середине XVII века из-за литургических нововведений патриарха Никона случилось то, что вошло в историю как раскол русской церкви. Следом за церковью раскололось и все русское общество.

Травма эта по глубине и последствиям оказалась страшнее, чем даже татаро-монгольское иго. В последующие годы с обеих сторон не раз делались попытки зарастить рану, но то ли ни синодальным, ни старообрядцам не хватало терпения и терпимости, то ли оба понимания мира разошлись уже слишком далеко — в общем, соединить края разрыва так и не удалось. Более того, синодальная церковь официально объявила староверов еретиками и схизматиками[377], а среди староверов, в свою очередь, все шире и шире стало распространяться убеждение, что и царство, и церковь безблагодатны, что Русью, Святой землей, под личиной богоизбранного царя давно правит сам антихрист. (Тот, как известно, должен был завладеть властью в последние времена, перед самым приходом Спасителя и соблазнить, совлечь в грех многих и многих.)

Староверы, пытаясь спасти от греха себя и своих близких, уходили в леса, бежали в глухие окраинные места, если надо — и за пределы государства. Когда власть все же их настигала и они видели, что зло — везде, ждать помощи неоткуда, эти инако понимавшие мир люди, чтобы предстать перед Господом незапятнанными, в белых одеждах, нередко целыми деревнями, от старика до только что родившегося младенца, превратив избы в домовины[378], сжигали себя во славу Божию.

В нашей истории бывало нередко и так, что даже для народа, который обычно шел за царем, тяготы, потребные для ведения новых и новых войн, делались невыносимыми, и он тоже начинал склоняться к мысли, что при истинном царе жизнь здесь, на земле, не может быть такой несправедливой и страшной. Тогда число тех, кто отчаялся дождаться Царствия Божия, безмерно умножалось. Начинались гражданские войны, редко долгие, но до безумия жестокие и кровавые (бунты, восстания под водительством Разина, Булавина, Пугачева).

В них до 1917 года в конце концов всегда побеждал царь и те, кто оставался ему верен.

Возвращаясь к совместной жизни двух народов, отметим, что и в довольно спокойные годы отношения и внутренние границы между ними были до крайности неровными, нервными и подвижными. То, что они боялись и не понимали друг друга, несомненно. Временами напряжение было такое же, как и в Святой земле накануне прихода Спасителя. Наиболее яростных проповедников другого, светлого, царства власть или казнила, или вытеснила на окраины, где они постепенно укоренились. Дальше они были уже тихи и подпольны, но их убежища, которые они звали «корабли» — в сущности, ковчеги, на которых спасались праведные, — управлялись не хуже современной эскадры. Позже все это будет повторено партийными ячейками народовольцев и социал-демократов.

До середины XIX века, когда Россия окончательно вышла на свет Божий и увидала большой сложный мир, ей еще удавалось верить, что всё, находящееся вокруг, за ее пределами, — иллюзия, фантом. Но куда страшнее был другой удар: иные страны, народы никак не были готовы признать в ней своего вождя и учителя. Последовавшие вскоре военные неудачи, в первую очередь — Крымская война, лишь подтвердили, что чувство правоты и перед собой, и перед Богом, которое было даровано народу три века назад, на исходе. В том кризисе, который наступил, славянофилы винили Петра, сравнявшего с землей чуть ли не всю традиционную культуру, завезшего без счета и разбора море западных новшеств, единственным прибытком от которых для русского человека был комплекс неполноценности. Но кто бы ни был виноват, сути дела это не меняло.

Философ Николай Федоров, проживший, как и Андрей Платонов, много лет в Воронеже, начал писать вскоре после Крымской войны, когда в обществе шло ее осмысление. Он был из первых, кто понял, что старое основание русского государственного порядка себя исчерпало. Оно треснуло и больше не держит нагрузки. Окончательное разделение святого народа, разное в нем понимание, куда и как должна идти страна, зашло слишком далеко, лишило его силы. И вот, Федоров, дав новый комментарий к Евангелиям Христа, пусть пока только на бумаге, смог преодолеть прежний раскол. Прочно скрепить обе враждебные части — имперскую и народную, сектантскую. Соединило их его «общее дело»[379].

Не просто сохранив — бесконечно усилив трактовку Москвы как Третьего Рима, Федоров нашел точку, где обе части народа смогли наконец сойтись. Верховной власти он указал путь, идя по которому она найдет, вернет и подтвердит свою санкцию на жизнь — неразрывную связь с Господом — и в считанные годы

одного за другим сокрушит внешних врагов и ненавистников, включая и наиковарнейшего — Англию. То есть свершится главное: вся земля станет уделом русского царя и тем в мгновение ока обернется единой, неделимой Святой землей, какой она была до грехопадения и изгнания Адама из Рая. Он указал и потребные для этого средства.

Федоров, который, несомненно, оказал на Андрея Платонова огромное влияние, видел перед собой власть, безмерно уставшую, едва справлявшуюся с собственными независимыми и вечно фрондирующими служивыми людьми, со всегда готовой восстать деревней и глухо недовольными мещанами, уставшую от бесконечного сопротивления окраин — от Польши и Финляндии до недавно присоединенного Туркестанского края. Она изнемогала от сложности жизни, от тщетности попыток хоть как-то согласовать и примирить интересы подданных, столь непоправимо друг на друга непохожих. На это, а не на выполнение своей коренной миссии — завоевание и превращение новых и новых кусков мирской земли в Святую, — у нее уходили силы и ресурсы.

Федоров, причем разом, готов был ей помочь со всеми бедами. Достаточно, сказал он, невзирая на чины, звания и лица, на происхождение, вероисповедание и кровь, на образование и склонности, от первого до последнего сделать всех воинами-пахарями. Одинаково одеть и обуть, отдавать им одинаковые приказы, которые они будут одинаково и точно выполнять, и тогда с этим несчетным войском не справится ни один неприятель. Даже дьявол, даже человеческий грех спасуют перед ним, и, как и повелел Господь, на земле опять воцарятся равенство и справедливость.

Не меньше посулил Федоров и крестьянам — будущему бесчисленному войску империи. Он сказал им, что причина засух и неурожаев, голодных лет и эпидемий не в невезении — корень всех бед куда глубже. Он в несовершенстве мира, который Бог создал и отдал людям. Кроме всего прочего, этими словами он оправдал человеческий род, очистил его от многих грехов. Чтобы землю приспособить для жизни, нужна коренная ее реконструкция.

Эта федоровская мысль, и так напрашивающаяся, была подтверждена, доказана для Платонова всей его собственной работой губернским мелиоратором, собственным его отчаянием перед голодом, засухой, которые с регулярностью автомата раз в четыре года поражали Черноземье и Поволжье. Необходим, писал дальше Федоров, справедливый передел всего и вся. Ясно, что когда человек смотрит на высокую, величавую гору, а у ее

подножья видит переполненную гадостью болотистую низину и знает, что и гора и болото — дело Одних рук, ему кажется неизбежным, что в миру есть большие высокопоставленные люди, а есть те, кто, как и он сам, принадлежит к низшему, «подлому» сословию. Не равны даже живущие в соседних избах: у одних дети родятся на загляденье — сильные, умные, красивые, а у других — хилые недомерки и дураки. О каком порядке, разумности мироздания может идти речь, коли даже река течет, например, где и куда хочет: то на восток, то через несколько верст вдруг повернет на юг — и все это нанизывая одну излучину на другую. И воды в ней весной, в половодье, — выше крыши, а летом, когда земля иссохла и пошла трещинами, — межень, везде по колено, даже брода искать не надо.

И вот Федоров сказал, как это можно исправить, причем всерьез, по науке. С природой следовало сделать следующее. Подчистую срыть горы и оставшейся породой засыпать овраги, впадины и болота так, чтобы вся земля превратилась в одно ровное, удобное для пахоты поле. Дабы каждый надел получал влаги вровень с другими, реки следовало превратить в каналы, регулярной сеткой покрывающие страны и материки. Если же и в этом случае воды не хватит, должно приказать армии без устали палить в небо из пушек. И не для того, как могут подумать глупцы, чтобы запугать Господа, а по естественнонаучным соображениям. Еще во время войн с Наполеоном многие обратили внимание, что после больших сражений, после грохочущей сутки напролет канонады обязательно идет дождь.

Конечно, в первую очередь Федоров обращался к тем, кто до последней степени изнемог, ожидая Спасителя, Его царства. Им он сказал — и это воистину была Благая весть, — что больше ничего и никого торопить не надо: человеческий род может и должен сам построить Царствие Божие. Причем не на небе, а прямо посреди океана греха, то есть здесь, на земле. У человека есть на это силы. Ему дано не просто исправить нынешнюю свою жизнь — Тот, Кто был распят за каждого из нас, благословляет его и на воскрешение всех, когда-либо живших на земле людей со времен Адама.

С этим федоровским упованием на человека Андрей Платонов был вполне солидарен, хотя и смотрел на него куда более трагично. Федоровский план спасения человека человеком мягок и почти безболезнен. Платоновский же опыт — революция, военный коммунизм, Гражданская война — оставлял мало надежд на спасение без страданий и боли. Без смерти и Страшного суда, который человек сам творит над собой: «Мы сами, — пишет Платонов о вечной жизни, — отдадимся миру на

растерзание во имя его целей. Его же цели (теперь это ясно) — создание бессмертного человечества с чудесной единой разумной душой и через человечество — создание нового, неведомого, но еще более, чем человек, мощного, всепознавшего существа»[380].

С чего человек должен начать? Прежде другого, считал Федоров, нужно отказаться от семьи, вообще от любого соития с женщиной. И дело даже не в похоти и не в тех страданиях, боли, муках, которыми Господь наказал праматерь Еву и ее дочерей. Просто так получилось, что женщина, рожая дитя, рождает нового грешника. Плодит и плодит грех, уводя человеческий род все дальше от Бога. На этой дороге следует поставить решительный крест. Выбрать добро и, повернув назад, наконец снова пойти не от, а к Господу.

Федоров дал один из тех гениальных ответов, в которых удалось совместить Бога и земную человеческую жизнь, и это высвободило море энергии, породило невероятный подъем, которым страна жила и питалась еще почти столетие. Федоров — волшебный ключик, с помощью которого можно понять и ту жизнь, которую Россия уже прожила, и ту судьбу, что предстояла ей дальше. Пожалуй, именно в его «Философии общего дела»[381] наиболее четко и полно сформулирован комплекс представлений России о себе самой. О своей истории, о путях, которыми она должна идти и, главное, о предназначении, миссии, на нее возложенной. Вообще, прежде чем продолжить, наверное, правильно будет пояснить, что истинных, так сказать, полноценных «федоровцев», было, конечно, не слишком много. Но из тех, кто числил его среди своих учителей, были «несущие» для русской культуры люди: Толстой, Достоевский, Вл. Соловьев, Богданов[382], Хлебников, Маяковский, Филонов[383], Циолковский, Платонов и другие. Нет сомнения, что через них идеи Федорова разошлись очень широко.

Победы большевиков мы никогда не поймем без разлитой от края и до края страны веры в то, что со старой жизнью должно быть покончено раз и навсегда, настолько она страшна. Что человек может и должен сам разрушить прежний мир, сам разобрать завалы и начать созидать мир новый; веры в возможность скорого и уже здесь, на земле, установления полной справедливости и равенства, построения рая, радикального продления, а дальше просто вечной жизни, воскресения мертвых. В то, что людей можно воспитать так, что все они будут настоящими гениями, — соответственно ускорится и прогресс. В полное и максимально благоприятное для человека изменение климата. (С этой целью Андрей Платонов, например, предлагал руками человека исправить розу ветров в Восточной Сибири,

чтобы, согрев тамошние земли, сделать их пригодными для земледелия.) В то, что в грядущих войнах человеческая кровь проливаться не будет — вражеские армии мы обратим в бегство с помощью ультразвуковых сигналов или даже с помощью внушения.

Идущее от XV века русское понимание сути жизни было обновлено, на равных усилено, с одной стороны, учением Федорова, что святой народ, вновь став заодно, сможет без помощи Христа спасти весь человеческий род, а с другой — коммунизмом, с его идеей всемирного пролетарского государства и построения рая на земле. То есть в стране, целиком и полностью основанной на вере, что прежняя земная жизнь человека вот-вот должна завершиться, это неизбежно, хорошо, правильно, на готовности денно и нощно работать на это, на согласии с радостью принять любые страдания, любые муки, — в такой стране революция не могла не произойти. Раньше или позже, но вообще не произойти не могла. Ее необходимость, ее безусловная обязательность была вписана в сам устав русского государственного порядка.

России после 1917 года, чтобы окончательно определиться с тем путем, которым она дальше пойдет, понадобилось еще почти десять лет. Однако эсхатологический характер коммунизма, каким он победил в Гражданской войне, различим и без лупы. Он — в верованиях о прекрасном, лишенном зла мире, но главное — в убеждении первого поколения коммунистических вождей, что Советской республике во враждебном капиталистическом окружении не выжить. Отсюда «перманентная революция» Троцкого. Идея ее прямо напрашивалась, ведь представить себе мирно соседствующими два царства: одно — добра и счастья, другое — зла и греха, — не мог никто.

В частности, за два десятилетия до Троцкого не мог и Федоров. Идея перманентной войны вплоть до полной и окончательной победы царства добра (России) — одна из ключевых в его «Общем деле». До крайности схожи с первыми годами правления большевиков, то есть военным коммунизмом (реальным и тем, о каком мечтали такие близкие к ВКП(б) философы, как Богданов и Гастев[384]) и многие федоровские представления о светлом царстве. Почти полная военизация населения, жесточайшая уравниловка (продразверстка, карточки, расстрелы мешочников), совсем не по Марксу — упадок и вымирание городов, закрытие заводов и фабрик, возвращение рабочих, мещан, чиновников обратно в деревню, их занятие землепашеством и огородничеством. Наряду с этим — восторженное обсуждение коренных вопросов бытия: каким

должен быть новый человек и как его таким воспитать, как исправить почву и климат, сделав всю землю пригодной для человеческого расселения. Что надо делать, чтобы не просто продлить человеческую жизнь, но и вообще избавить нас от смерти. Как воскресить тех, кто умер прежде победы коммунизма.

Без сомнения, Федоров искренне считал себя православным христианином. Но даже церковная политика коммунистов почти что напрашивается из его учения. У Федорова, конечно, был отказ от Бога (от Его помощи) во имя Бога, но так или иначе это было началом удаления Господа из нашего мира, из-под юрисдикции которого было изъято даже воскрешение мертвых. Так что деятельный, жизнеутверждающий атеизм большевиков с не меньшим основанием, чем из Маркса, я бы выводил и из федоровской «Философии общего дела». И впрямь, если ждать Христа больше не нркно, все необходимое для спасения человеческого рода Он уже дал — остальное мы можем и должны сделать сами, своими руками, — зачем тогда ходить в храм, что-то по-прежнему бесконечно вымаливая? Надо работать, денно и нощно работать, а не ждать милости ни от Бога, ни от природы.

Первое поколение коммунистических вождей было поколением доктринёров и начетчиков. Большую часть своей взрослой жизни они провели в писании статей и в дискуссиях, развивающих разные положения Маркса. Признать, что революция произошла не там, не тогда и не туда идет, как должно по Марксу, значило публично объявить себя ревизионистом[385] — страшное обвинение, приговор в их среде. То, с какой безнадежностью они один за другим сошли в могилу, объясняется именно утратой чувства правоты. Их будущий конец — судьба чевенгурских апостолов у Платонова: убили всех неправедных, потом их семьи; увидев, что, хоть мир и очистился, Царствие Божие не наступило, в свою очередь дали себя убить. Правда, в 1930 году Платонов еще думал, что просто так, без боя, они не сдадутся, однако у соратников Ленина, как раньше у царя, а позже у горбачевского политбюро, просто опустились руки, и власть выпала из них сама собой.

И еще одна вещь, о которой, говоря об Андрее Платонове нельзя не сказать. В юности я слышал немало рассказов о сталинском времени, и меня всегда поражало, насколько часто в них попадались слова «весело», «счастливо». Я не понимал, как жившие тогда, будто вторя платоновским героям, могли говорить о своей вере, о горении, искренности, энтузиазме. Ведь чуть ли не в любой семье кто-то был репрессирован, да и из тех, кто рассказывал, эта участь не миновала, наверное, каждого пятого. И вот они говорили о всеобщем страхе, о том, что и сами, боясь

ареста, до рассвета не ложились спать, и тут же — о радости, о полноте жизни. И другое не укладывалось у меня в сознании. Откуда у народа, потерявшего миллионы жизней на фронтах Первой мировой войны, народа, столь уставшего, столь изнемогшего в окопах, что в 1917 году он не выдержал и, оставив позиции, толпами побежал в тыл, домой, дальше вдруг хватило сил и на яростную Гражданскую войну и на то, чтобы пережить коллективизацию, голод на Украине? Несмотря на бесконечные расстрелы и лагеря, достало воли, чтобы построить тысячи фабрик, заводов, электростанций, чтобы победить нацистскую Германию и вслед за тем не просто восстановить страну, но так или иначе поставить под свой контроль добрую половину земного шара?

Конечно, этот энтузиазм можно было счесть просто неким спасательным кругом, маской, которая направо и налево кричала: я свой, меня не в чем подозревать, я «наш» до последней капли крови; и все же мне кажется, что он был настоящий, не деланный. И шел от Федорова. От возвращенной им в русскую жизнь веры, что мы идем туда, куда и должно идти. Это было бесценное чувство, и отказаться от него не был готов никто. Люди были согласны на любое количество жертв, на любое количество невинных, которых убивали рядом с ними, радостно соглашались ничего об этом не знать и не слышать, только бы снова ее, этой веры, не потерять.

Судьба федоровского дара, последних остатков которого хватило и на нас с вами, трагична и безнадежна. Думаю, что главными адресатами федоровского послания — «Философии общего дела» — были как раз те люди, которые стали героями Андрея Платонова; они и сделались грибницей, инкубатором всей этой радости, энтузиазма силы. Так, они жили, веруя в светлое царство, а потом Сталину удалось отнять то, что они выносили и породили. Вскоре они почти поголовно пошли под нож, а их веру и радость, привив к древу русской империи, он, как свои, использовал еще почти тридцать лет, и в основном для зла.

Антропология народа Платонова, конечно, не сводится к одному Федорову. Большая часть того, из-за чего он мучается и томится, из-за чего, не задумываясь, идет на смерть, коренится в русской истории и в Священном Писании, но есть и много другого, о чем хотя бы пунктирно необходимо сказать. В XIX — начале XX века в России даже в ресторанах хорошего уровня по утрам подавали так называемый взвар. С противней и сковородок, из судков, кастрюль и, бывало, даже с тарелок, когда заведение закрывалось, сваливали в один котел мясные остатки и на всю ночь засовывали в печь. Получившееся варево могло поставить на

ноги и после самого сурового загула. Страна, которую пишет Андрей Платонов, неостановимо воспроизводит эту рецептуру. В нее тоже, как в котел, вброшено огромное количество самых разных вер и смыслов, идей и представлений о правде, мироздании, сути и назначении человека — словом, всего, что думалось людьми за последние две тысячи лет. Страшным напряжением близящегося конца в этом до кипения разогретом вареве сломаны самые прочные барьеры, запреты и перегородки; никто уже не знает, где его, а где чужое, безо всякого стыда всё совокупляется со всем, и то, что в итоге рождается на свет Божий, часто так ркасно, что охватывает дрожь.

Как бывает с любым народом в последние времена, те, кого пишет Андрей Платонов, всё решительнее отказываются от обычного способа продолжения себя и своего рода. Теперь это больше не страна детей — их слишком долго вынашивать и выкармливать, они чересчур легко умирают от голода, холода и болезней — а страна идей. Соответственно, место детей заступают тысячные толпы учеников, которые оставили дом, где они родились, выросли, оставили семьи и, не ведая сомнений, идут за своими пророками и учителями.

Это страна философов и мечтателей, которые учат, что, как и в первые дни творения, нет никакой разницы между человеком и животным — все одинаково мучаются и страдают. (В «Котловане» Михаил Медведев — медведь-пролетарий, молотобоец, обладающий звериным классовым чутьем, безошибочно выявляет всех деревенских кулаков.) Больше того, страна, которая и о земле, равно как и о машинах, думает как о человеке, так же их чувствует и понимает («В прекрасном и яростном мире»). То есть мир родства всего со всем и даже больше того — не родства, а, вслед за Вернадским и его учением о ноосфере[386], народ Платонова убежден, что — от верхнего слоя Земли до всего того, что на Земле, и даже воздуха над Землей, — мы есть единый организм.

Эта страна науки и коммунизма, где труд будет не обязательным, сугубо добровольным делом, а за всех будет работать одно солнце («Чевенгур»), где не только человек, но и животные будут жить вечной жизнью, для чего их наиболее трущиеся, быстро изнашивающиеся части заменят на металлические (пищевод коровы в «Ювенильном море»).

Но главное — это народ, который еще недавно не умел (вдобавок, как сказано у Иоанна Богослова, не мог надеяться) отличить Спасителя от антихриста и оттого, чтобы не погубить свои души, шел на костер, а тут он вдруг разом прозрел, обрел наконец истину.

Однако счастье платоновских героев редко длится долго, потому что из этого бесконечно привлекательного братства, справедливого и разумного, из возможности самим человеком воскрешать себе подобных вдруг один за другим начинают вылезать страшные следствия.

Если зло обратимо и смерть не вечна, то, коли сейчас мы убиваем тех, кто нам мешает самым быстрым и легким для народа способом построить земной рай, — греха в этом нет: позже ничто не помешает нам вернуть отнятое — воскресить погибших для совместной жизни в прекрасных кущах. Похоже дело обстоит и с ноосферой. И тут в убийстве человека человеком нет греха — ведь все мы части одного всемирного организма, в котором ради общего блага вредные, больные клетки умерщвляются и поедаются другими, здоровыми и нужными. Создание этого всемирного организма в 1919 году Платонов, по-видимому, считал первоочередной задачей революции. «Дело социальной коммунистической революции, — пишет он в одной из статей, — уничтожить личности и родить их смертью новое живое мощное существо — общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного борца и с одним кулаком против природы» (Платонов А. Сочинения. С. 132).

Этому существу, как и любому другому, чтобы выжить, естественно, необходима жесточайшая специализация: ведь теми клетками, которыми дышишь, трудно бегать, а теми, которыми смотришь на мир, нелегко переваривать пищу, и в статьях Платонова начала 1920-х годов эта тема возникает весьма часто. Так, он пишет (в русле идей Гастева и Уэллса): «Создание путем целесообразного воспитания строго определенных рабочих типов. С первого вздоха два ребенка должны жить в разных условиях, соответствующих целям, для которых их предназначает общество. Если один ребенок будет со временем конструктором мостов, а другой механиком воздушного судна, то и воспитание их должно соответствовать этим целям, чтобы механик… чувствовал себя… в своем специфическом трудовом процессе счастливым, как в рубашке по плечам…Был в своей полной органической норме, в психофизиологической гармонии с внешней средой» (Платонов А. Сочинения. С. 132).

Трудовая нормализация «членов общества — в их „нарочном“ воспитании, искусственном изменении характеров, соответствующем производственным целям общества». Тут надо сказать, что в отличие от прозы, во многих своих статьях Платонов, конечно, и федоровец, и ультракоммунист. Честен он и там, и там, просто в публицистике договариваться ему ни с кем

было не надо. В хорошей же прозе бал правит отнюдь не автор — только люди, которых он пишет, имеют там право голоса. Именно на их стороне правда жизни, и тот, кто не готов это признать, кто считает себя вправе диктовать персонажам, что они должны думать и делать, как понимать и окрестную жизнь, и собственную судьбу, тот никогда не напишет правдивой книги.

Язык платоновской прозы, наверное, самый искренний и самый независимый свидетель того, какую революцию Платонов ждал и к какой с радостью присоединился. Со стороны часто кажется, что в книгах писатель самовластен не только со своими героями, но и всеми словами языка может распоряжаться свободно, ни у кого и ничего не спрашивая. На самом деле нас и тут чуть ли не с пеленок держат в немалой строгости. С первого класса школы, наказывая двойками и вызовами родителей, учат грамматике, учат всякого рода ограничениям, связанным с разными литературными стилями, с тем, что речь устная совсем не равна речи письменной. В нас вбивают, что то, что могут сказать одни люди, совсем не обязательно могут сказать другие, и что можно сказать в одних обстоятельствах, вряд ли уместно в других. Сам тысячекратно наказанный за пренебрежение этими нормами в школе и при попытке поступления в университет, я сознаю действенность, жестокость этих запретов более чем ясно.

Некоторые из них давно описаны, формализованы и, как уже говорилось выше, попали в учебники, стали их основой, но есть и такие, что по-прежнему гуляют на свободе. Все же, когда одно слово оказывается рядом с другим, мы, как правило, способны сказать, лепо это или нет. То есть язык состоит из множества пересекающихся словарей и, думая, говоря, записывая, мы можем употреблять слова лишь одного из них, а отнюдь не всего языка. Из-за этих ограничений количество доступных нам слов в каждом конкретном случае уменьшается во много раз, и для того, чтобы речь зазвучала свежо, нужен талант или даже гениальность. Эти хорошо поставленные рядом слова мы запоминаем и повторяем друг другу с радостью. Конечно, литературные и языковые нормы тоже меняются, но в общем они куда консервативнее жизни. В любом обществе они — один из оплотов стабильности.

Разумеется, большевики, придя к власти, стремились упрочить свои права и привилегии. Для этого наряду с захватом мостов, банков и телеграфа необходимо было создать отдельный язык — первую внешнюю границу между собой и остальным миром. Способ раньше любых мандатов, удостоверений и пропусков распознать — кто свой, а кто враг, чужой. В этом новом языке, языке народа Андрея Платонова, благо он возник лишь вчера, слова еще не были обкатаны. Им еще не успели сделать

макияж, подкрасить их и подмалевать, подобрать суффиксы, префиксы и окончания так, чтобы они хоть издали выглядели родными. Им еще не успели объяснить, что в том языке, в который они попали, им хотя бы из вежливости стоит склоняться перед старыми, коренными словами. И вот, попав в чужой монастырь, они не по злобе, а по незнанию его устава, не умея ни к чему приноровиться, ни с чем согласоваться, ломают, разрушают нормы и правила.

Считается, что именно широкое использование этих не прошедших огранку, по-чужому звучащих слов, делает прозу Платонова столь непохожей на прозу его современников. Мне, однако, кажется, что две другие вещи играют большую роль. Во-первых, Платонов без какого-либо страха ставит рядом слова из очень далеких словарей. Язык один, «новоязом» тут и не пахнет, просто мы не привыкли, что одними и теми же словами можно говорить о самом тонком, эфемерном, о страданиях человеческой души и таком грубом, материальном, как функционирование всякого рода машин и механизмов. Корень возможности, естественности подобной речи, как уже говорилось выше, — в убеждении Платонова, что нет границы межлу человеком и зверем и между живым и неживым тоже нет; все, что движется и работает, — все живое — и смело может обращаться к Господу.

И, по-моему, главное, что рвет грамматику в платоновских текстах, — 1917 год, время смыслов и вер; их напряжение, плотность и сделали платоновскую фразу. Смыслы не только смяли друг друга, они разрушили и этикет, который раньше существовал между словами. Их концентрация была такой, что они, даже не заметив, походя, вообще изничтожили литературу как изящную словесность, уничтожили правила и законы, по которым литература жила. Платоновская проза скорее сродни проповеди, причем не простой, а той, с какой обращаются к людям в последние времена. Отсюда же, кстати, целомудренность, аскеза его героев. В обычной прозе необходимы пустоты и воздух, много воздуха, иначе задохнутся сами слова, у Платонова же фраза вся целиком состоит из надежд и упований, она буквально захлебывается ими, потому что ждать осталось самую малость, а столько важного, решающего надо сказать, чтобы помочь спастись всем, кого еще можно спасти.

Я прочитал «Котлован» еще в школе, но и тогда, и сейчас, по прошествии сорока лет, не думаю, что кроме него и «Чевенгура» написаны книги, после которых было бы яснее, что коммунизм даже в самой чистой, самой детской и наивной своей оболочке ведет во зло. Власть понимала это не хуже меня и, лишь при последнем издыхании, потеряв интерес к жизни, дала санкцию на

публикацию обеих вещей.

В то же время, перечитывая его книги, я не могу отделаться от мысли, что Платонов был — не знаю, как точнее сказать, — то ли пророком всей этой широченной волны нового понимания мира, понимания того, что хорошо, а что плохо и как в этом мире надо жить, чтобы быть угодным Богу, то ли первым настоящим человеком нового мира.

Его биография иногда кажется искусственной, настолько она — точная иллюстрация представлений об идеальном советском человеке и об идеальном пролетарском писателе: происхождение рабочее, сын железнодорожного мастера; интересы и занятия, помимо литературной работы (классический взгляд 1920-х годов, что актриса первую половину дня должна проводить за ткацким станком, а уже вечером идти играть в театре) — рабочий в депо, инженер-мелиоратор, занимающийся и рытьем колодцев, и изобретением новых способов бурения земли; инженер-землеустроитель; разработчик новых гидро-и паровых турбин. Понимаете, такое ощущение, что Платонов был некоей санкцией, некоей возможностью и правом всего советского строя на жизнь. Похоже, во всем том народном движении, которое в 1917 году свергло монархию, был огромный запас внутренней правды («Революция была задумана в мечтах и осуществляема для исполнения самых никогда не сбывшихся вещей»[387]), потом, при большевиках, этот запас стал стремительно и безжалостно растрачиваться, и вот время, когда Платонов и советская власть разошлись, — это, по-моему, очень точная дата того, когда последняя правда в советской власти кончилась.

Как мы знаем, к их «разводу» власть отнеслась спокойно, а для Платонова это была невозможная трагедия, и он еще долго пытался себя убедить, обмануть, что правда есть, что она не вся ушла: «Как мне охота художественно писать, ясно, чувственно, классово верно!»[388]

Финал и для самого Платонова, и для его народа был безнадежен. Правды в советской власти давно уже не было ни на грош, и сломленный Платонов заключал: «Если бы мой брат Митя или Надя — через 21 год после своей смерти вышли из могилы подростками, как они умерли, и посмотрели бы на меня: что со мной сталось? — Я стал уродом, изувеченным, и внешне, и внутренне.

— Андрюша, разве это ты?

— Это я: я прожил жизнь»[389].

Александр Мелихов
КРАСОЧНОЕ И СЕРОЕ
Михаил Александрович Шолохов (1905–1984)

С «Поднятой целиной» я познакомился намного раньше, чем услышал имя самого великого вёшенца[390]: дети интересуются автором любимой книги не больше, чем деревом, на котором произросло яблоко. В царственной уверенности, что в этой жизни спешить некуда — впереди вечность, — я любил брякнуться на бок, чтобы, пока не вытащат обратно, понежиться во вселенной деда Щукаря, Макара Нагульнова, Андрея Размегнова… У меня там было полно друзей: азартный Аркашка Менок, солидный, хотя и скучноватый Кондрат Майданников, могучий Хопров, разухабистая Лушка, мрачный Любиш-кин, рябой Агафон Дубцов… Хоть и с опаской, я навещал и страшноватого Половцева, и хулиганистого Дымка, и огненную Марину Пояркову, — только Яков Лукич был какой-то очень уж извилистый, а Давыдов, наоборот, чересчур правильный. Только когда его нескончаемо били бабы, в нем появлялось что-то родное: «Н-н-ну, подожди, чертова жаба, как только покажется Любишкин, я тебя так сдану, что ты у меня винтом пойдешь!»

Я прямо видел эту мерзкую старуху с дрожащей бородавкой на носу — скорей бы он ей врезал по бородавке! Хорошо еще, хоть Нагульнов с наганом их утихомирил — жалко, не шлепнул пару контриков. Правда, когда Давыдов их прощал, тоже получалось трогательно: «Давыдов, в рот тебе печенку! Любушка Давыдов!»

У детей и простодушных читателей подход простой: от чьего имени ведется рассказ, тот и прав. Мне и в голову не приходило задуматься, какая муха вдруг укусила хуторских баб, что они вдруг вцепились в какой-то там «семфонд»: какие-то семена собрались отвезти каким-то ярцам — из-за чего тут на стенку лезть? «Хлеб наш увозят, милушки!»; «Сеять-то нечем будет!»… Ведь было совершенно ясно, что скучноватый Давыдов плохого не допустит, а они несут какую-то бессмыслицу: «Что нам, не сеямши, к осени с голоду пухнуть, что зараз отвечать, — все едино!»

Впрочем, временами в любимой книге под потертой обложкой заводились какие-то препирательства — иногда кипучие, иногда занудные, но всегда никчемные, — кто ж мог

подумать, что в этой скуке и бессмыслице («хромает на правую ножку»[391]) решается судьба тысяч, миллионов… То ли дело, когда люди оживали и начинали действовать, — тут было глаз не оторвать. Разметнов, белый, как облизанная ветрами мертвая кость (сколько я повидал их в степи!), заносит шашку над стариковской шеей: «Ты мне за сына ответишь!» — хоть и знаешь, что не ударит, а и в сотый раз все равно страшно. Не по-доброму спокойный и даже пошучивающий Титок, не желающий расстаться с обрезом: «Кулак должен быть с отрезом, так про него в газетах пишут». То-то он вдруг рассекает Давыдову голову какой-то там *занозой!* Хорошо еще, как всегда, разряжает обстановку дед Щукарь, которому дворовый кобель (неприличное слово) распускает надвое его потешную шубу.

И я лишь подивился, подслушав, как папа, понизив голос, передает кому-то из местной интеллигенции якобы сталинские слова о «Поднятой целине»: пусть видят, что строительство социализма не так блестяще, как тульский самовар. Почему не блестяще — очень даже блестяще. Добрая книга не дает загрустить. Только станет жалко какого-нибудь старика Лапшинова, земно кланяющегося на все четыре стороны («Дайте хучь с родным подворьем проститься!»), так тут же начинается потешная драка из-за гусыни: Лапшиниха, накрывшись подолом через голову, катится с крыльца, а Демка Ушаков плюхается в кошелку с яйцами. Я так и пасся на смешных и страшных местах, а скучные пропускал. А один продвинутый пацан однажды еще и показал мне места неприличные: «Курочек щупаешь?» — и разъяснил, что щупают обычно вовсе не курочек. И Лушка вовсе не зря заставила Давыдова постелить «пинжак». И не просто так она «все еще» лежала на спине.

Но это что, вот в «Тихом Доне» (продолжал мой первый учитель) у Шолохова есть страница — вообще одни матюги. Матюги в нашем шахтерском поселке никогда не были дефицитным товаром, но чтобы в книге…

«Тихий Дон» в нашем культурном доме двух провинциальных учителей, разумеется, наличествовал, но мама строго сказала, что мне читать его еще рано, там слишком много грязи… Получалось, что до грязи еще нужно было дорасти.

Разумеется, я ждать не стал, и когда родителей не было дома, немедленно раскрыл одну из двух толстенных книжищ. Однако мата так и не нашел, а остальное было не настолько завлекательным, чтобы им упиваться, поминутно оглядываясь на дверь. Наоборот — как-то очень уж серьезно в этой томине обстояло дело…

А тут как раз подоспел долгожданный второй том «Поднятой

целины». Я проглотил его залпом и был потрясен коварством автора: как так можно разом истребить Давыдова и Нагульнова, с которыми сроднилась целая страна?.. Я все перечитывал и перечитывал: «Нагульнов умер мгновенно», «Нагульнов умер мгновенно» — словно надеясь с разгону выскочить из этой ловушки… Однако пришлось смириться. И я с неким даже удовлетворением прислушивался к разговорам взрослых, что Шолохов-де просто не знал, что делать с героями. Повторяли еще и слова из какой-то критической статьи: Щукарю надо было дать укорот, — но для меня-то именно Щукарь был главной отрадой.

Когда «Поднятая целина» в 1960 году получила Ленинскую премию, пошли и более злые разговорчики: Шолохова, мол, наградили за то, что после «Тихого Дона» он ничего стоящего не написал. И в день получения паспорта я первым делом уселся за «Тихий Дон», уже готовый дать отпор каждому, кто покусится на мое право наслаждаться грязью по собственному произволу.

А через пять минут я и вовсе забыл о всяческой суете: мир, в который я погрузился, с первых же строк ожил, задышал, запах. И возникла в нем откуда ни возьмись маленькая, закутанная в шаль турчанка, и вот уже против нее стягивается толпа: «Тяни ее, суку, на баз[392]!», — и вот ее странноватый муж Прокофий Мелехов уже разваливает до пояса тяжелого в беге батарейца Люшню…

И все. И уже не вырваться. Ты околдован навеки. Даже на неприличных местах неохота задерживаться — очень уж там все доподлинное. Вот отец Аксиньи, пятидесятилетний старик, связал ей руки, и не чем-нибудь — треногой, а потом изнасиловал. И слово-то вроде смущающе-возбуждающее, а с души воротит — очень уж настоящими — паскудными! — словами запугивает дочь старый урод: «Убью, ежели пикнешь слово, а будешь помалкивать — справлю плюшевую кофту и гетры с калошами». Но и убивают его так страшно, что испытываешь не злорадство — ужас: «На глазах у Аксиньи брат отцепил от брички барок[393], ногами поднял спящего отца, что-то коротко спросил у него и ударил окованным барком старика в переносицу». Потом вместе с матерью бьют его полтора часа, смирная престарелая мать исступленно дергает на обеспамятевшем муже волосы, брат старается ногами… Хочется вместе с Аксиньей забраться под бричку и, укутав голову, молча трястись. Еще потом избитый жалобно мычит, глазами отыскивает спрятавшуюся Аксинью, а из оторванного уха стекает на подушку кровь…

М-да, эта штучка оказалась посильнее Фауста Гете. От этого мощного трагического мира было буквально не оторваться — хотелось вглядываться в него снова и снова, хотя каждый персонаж, раз явившийся при первом погружении, оживал навеки

— огромный Христоня, безбородый Аникушка, калмыковатый Федот Бодовсков, однорукий Алешка Шамиль, первый на хуторе кулачник…

И все они погибли, целое мироздание, целая Атлантида… Многокрасочная, бурлящая… Как меня возмущало, что Степана Астахова с его могучими вислыми плечами в фильме Герасимова[394] играет какой-то шибздик; правда, и реальный Дон далеко не дотягивал до той почти сказочной реки, которая нам грезится сквозь магический кристалл великого романа!

Вроде гоголевского Днепра…

Советская критика не раз и с полным основанием упрекала Шолохова в том, что большевистские деятели у него далеко не так ослепительно ярки, как казаки, — но этот контраст оказал (уж и не знаю, сознаваемый ли самим Шолоховым) устрашающий эффект: *многоцветная, клубящаяся вселенная поглощается чем-то серым и неумолимым.*

Ведь в искусстве кто прекрасен, тот и прав, а может ли какой-нибудь Штокман или Бунчук с его Анкой-пулеметчицей выстоять против Григория Мелехова с его Аксиньей! Я влюбился в Мелехова раз и навсегда. Вислый коршунячий нос, пять с половиной пудов весу, гордость, бесстрашие, справедливость, доброта… Вот он держит на ладони перерезанного утенка, вот цепенеет над телом зарубленного им в горячке боя солдата, вот холодно играет своей и чужими жизнями на фронте, вот дает отпор разгорячившемуся генералу Фицхелаурову: «Ежли вы, ваше высокоблагородие, спробуете тронуть меня хоть пальцем, зарублю на месте» (цитирую по памяти, как прочлось лет сорок назад). Вот он, лихой влюбленный парень, шепчет мокрой Аксинье в слежалом сене: «Волосы у тебя дурнопьяном пахнут» — а вот он, уже сединой порубанный, роет шашкой могилу своей пожизненной любви…

«Хоронил он свою Аксинью при ярком утреннем свете. Уже в могиле он крестом сложил на груди ее мертвенно побелевшие смуглые руки, головным платком прикрыл лицо, чтобы земля не засыпала ее полуоткрытые, неподвижно устремленные в небо и уже начавшие тускнеть глаза. Он попрощался с нею, твердо веря в то, что расстаются они ненадолго…

Ладонями старательно примял на могильном холмике влажную желтую глину и долго стоял на коленях возле могилы, склонив голову, тихо покачиваясь.

Теперь ему незачем было торопиться. Все было кончено.

В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности

лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

В ту пору моим кумиром был Ремарк, «Три товарища», и я не понимал, почему меня так тянет перечитывать трагические сцены «Тихого Дона» после ремарковского «Потом настало утро, а ее уже не было»… Правда, ослепительный диск солнца — это была поэзия неизмеримо более гениальная, ибо поэзия — это вовсе не текст, разбитый на строчки, а энергия, преображающая ужас в красоту.

Красота же — наиважнейшая из сил, защищающих нас от ужаса и бессмысленности бытия. Работая с несчастными, пытавшимися добровольно уйти из жизни, я убедился, что убивает не просто несчастье, но ощущение ничтожности этого несчастья — страдание, соединенное с унижением. И тот, кому удается создать красивый образ своего горя, уже наполовину спасен. А потому поэзия не просто развлекает нас, позволяет приятно проводить время — она спасает нам жизнь.

Искусство выстраивает иллюзорный мир, в котором можно — что бы вы думали? — жить! Конечно, наиболее приятным образом обустраивают этот мир чистые сказки, изображающие человека могущественным, бессмертным, находящимся под защитой высших сил, но эта святая простота с такой очевидностью противоречит реальности, влечет за собою столь ужасные расплаты, что наслаждаться ею человек способен лишь в пору младенческой наивности. И потому самым утонченным изобретением в искусстве — искусстве нашей духовной самообороны — оказалась трагедия: она не только признает все ужасы мира, но даже намеренно их концентрирует, однако изображает человека среди этих ужасов красивым и несгибаемым. Пробуждая в нас гордость, а следовательно, и силу. Да, мы беспомощны перед мировым хаосом — но зато до чего прекрасны!

Григорий и Аксинья, на мой взгляд, не менее прекрасны, чем Ромео и Джульетта, но при этом прямо-таки физически ощутимы. Мы их ощущаем с такой наглядностью, словно прожили с ними целые годы — и убедились, что они далеко не святые, не идеальные бесплотные призраки, а самые настоящие живые люди, вроде нас самих, — способные на раздражение, измену, но и на верность, раскаяние… И если любовь все-таки побеждает эти человеческие, слишком человеческие страсти, значит песни о любви вовсе не сказка, значит и мы способны возвыситься до чего-то подобного?..

Я много лет не перечитывал «Тихий Дон» именно потому, что

его герои и без этого всегда оставались рядом со мной. И вот наконец совсем взрослым и даже немножко старым человеком, а вдобавок еще повидавшим виды прозаиком я вновь открыл эту грандиозную книгу.

И поразился, с какой точностью найдены для нее оба эпиграфа…

> Не сохами-то славная землюшка наша распахана…
> Распахана наша землюшка лошадиными копытами,
> А засеяна славная землюшка казацкими головами,
> Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами,
> Цветет наш батюшка тихий Дон сиротами,
> Наполнена волна в тихом Дону отцовскими,
> материнскими слезами.
> Ой ты, наш батюшка тихий Дон!
> Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь?
> Ах, как мне, тихому Дону, не мутну течи!
> Со дна меня, тиха Дона, студены ключи бьют,
> Посередь меня, тиха Дона, бела рыбица мутит…

Здесь безошибочно указаны две главные стихии, которые всякий сколько-нибудь культурный человек ощущает как грандиозные, — это *история и природа.* Гениальный поэт сразу задает *возвышающий контекст,* постоянно возобновляя его, когда требуется подчеркнуть значительность происходящего. Значительный тон задает и величавая, эпическая интонация.

«Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут на север к Дону. Крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, серая изломистая кайма нацелованной волнами гальки и дальше — перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона».

Сегодня я лучше понимаю раздражение Бунина: «нет слова в простоте», «очень трудно читать от этого с вывертами языка со множеством местных слов». *Баз, прозелень, изломистая* — эпигоны Шолохова окончательно набили оскомину такого рода «народным языком», на котором народ давным-давно не говорит, но у их патриарха это воспринимается как еще один знак канувшего мира. Порядок слов в предложении тоже придает повествованию величавость, если ею не злоупотреблять. «Редкие в пепельном рассветном небе зыбились звезды. Из — под туч тянул ветер. Над Доном на дыбах ходил туман», — всюду подлежащее ставится в конце.

Шолохов начинает возведение своей вселенной с

неспешностью истинного Создателя, не пренебрегающего ни единой мелочью. С раннего угра начинается возня по хозяйству — первым отрывается ото сна Пантелей Прокофьевич, застегивая на ходу ворот расшитой крестиками рубахи, выходит на крыльцо. «Гришка, рыбалить поедешь?» — так и разворачивается рыбная ловля в духе крепкого этнографического реализма, покуда не прозвенит первый, тоже как будто еще незначительный звонок: «Ты, Григорий, вот что… Примечаю, ты, никак, с Аксиньей Астаховой…»

Затем опять идет крепкий реалистический рассказ о том, о сем, появляются-исчезают разные любопытные люди, из которых ни один впоследствии не пропадет зря — будет работать или на развитие сюжета, или на расширение мироздания. И снова контакт будущих влюбленных: «В поредевшей темноте Григорий видит взбитую выше колен Аксиньину рубаху, березово-белые, бесстыдно раскинутые ноги. (…) Осталось на подушке пятнышко уроненной во сне слюны», — да, это не первый бал Наташи Ростовой…

Влюбленные видят друг друга за самыми что ни на есть прозаическими делами: «Аксинья зачерпнула другое ведро; перекинув через плечо коромысло, легкой раскачкой пошла на гору. Григорий тронул коня следом. Ветер трепал на Аксинье юбку, перебирал на смуглой шее мелкие пушистые завитки. На тяжелом узле волос пламенела расшитая цветным шелком шлычка, розовая рубаха, заправленная в юбку, не морщинясь, охватывала крутую спину и налитые плечи. Поднимаясь в гору, Аксинья клонилась вперед, ясно вылегала под рубахой продольная ложбинка на спине. Григорий видел бурые круги слинявшей под мышками от пота рубахи, провожал глазами каждое движение». Толстой, постоянно подчеркивавший земное начало в своей любимой героине, никогда все же не доходил до линялых подмышек…

И Анну Каренину не изображал преданной до приниженности женой: «Степан выехал из ворот торопким шагом, сидел в седле, как врытый, а Аксинья шла рядом, держась за стремя, и снизу вверх, любовно и жадно, по-собачьи заглядывала ему в глаза». Но любовь пробивается сквозь все — вот и появляется тот самый дурнопьян…

А потом и последнее телесное сближение: «Рывком кинул ее Григорий на руки — так кидает волк к себе на хребтину зарезанную овцу», — для заядлого охотника Шолохова сходство с миром зверей отнюдь не снижение. «Всякий… зверь… красивый», — с трудом, задыхаясь, выговорил он незадолго до смерти.

Но и, красивый, двадцатидвухлетний, принимаясь за главное дело своей жизни, он уже не боялся показать своих героев ни звероватыми, ни вульгарными: «Ты что мне, свекор? А? Свекор?.. Ты что меня учишь? Иди свою толстозадую учи! На своем базу распоряжайся!.. Я тебя, дьявола хромого, культяпого, в упор не вижу!.. Иди отсель, не спужаешь!» — такую вот отповедь дает казацкая Джульетта отцу своего возлюбленного, вздумавшего почитать ей мораль.

«За всю жизнь за горькую отлюблю!.. А там хучь убейте! Мой Гришка! Мой!»

Но казацкому Ромео история, похоже, прискучила…

«— Гриша, колосочек мой… — Чего тебе? — Осталося девять ден… — Ишо не скоро. — Что я, Гриша, буду делать? — Я почем знаю».

Короче говоря, «ты — жена, ты и боись».

Но у Шекспира никакие Капулетти так не обращались с нарушительницами запрета: «Аксинья залитая кровью, ветром неслась к плетню, отделявшему их двор от мелеховского. У плетня Степан настиг ее. Черная рука его ястребом упала ей на голову. Промеж сжатых пальцев набились волосы. Рванул и повалил на землю, в золу — в ту золу, которую Аксинья, истопив печь, изо дня в день сыпала у плетня». Кто из классических литературных красавиц представал перед публикой извалянной в золе?

Но любовь пробивается и через кровь, и через грязь: «Она поставила на песок ведра и, цепляя дужку зубцом коромысла, увидела на песке след, оставленный остроносым Гришкиным чириком. Воровато огляделась — никого, лишь на дальней пристани купаются ребятишки. Присела на корточки и прикрыла ладонью след, потом вскинула на плечи коромысло и, улыбаясь на себя, заспешила домой».

Но и обида никуда не уходит: «Аксинья злобно рванула ворот кофты. На вывалившихся розоватых, девически-крепких грудях вишнево-синие частые подтеки.

— Не знаешь чего?.. Бьет каждый день!.. Кровь высасывает!.. И ты тоже хорош… Напаскудил, как кобель, и в сторону… Все вы…»

И слышит в ответ рассудительное: «Сучка не захочет — кобель не вскочит».

Но, видя ее слезы, Григорий багровеет от стыда: «Лежачего вдарил…»

«Ксюша… сбрехнул словцо, ну, не обижайся…»

Певцу этой поразительной любви незачем что-то скрывать, приукрашивать — любовь все равно выжжет любую грязь, — к

концу книги мы ее уже с трудом припоминаем.

Но там, где любви нет, плоть, физиология становится отвратительной: «Ели основательно и долго. Запах смолистого мужского пота мешался с едким и пряным бабьим. От слежавшихся в сундуках юбок, сюртуков и шалек пахло нафталином и еще чем-то сладко-тяжелым, — так пахнут старушечьи затасканные канунницы[395]», — нечего сказать, милые чувства пробуждает в Григории свадьба с нелюбимой женой.

Не спасает даже ее красота: «Григорий искоса поглядывал на Наталью. И тут в первый раз заметил, что верхняя губа у нее пухловата, свисает над нижней козырьком. Заметил еще, что на правой щеке, пониже скулы, лепится коричневая родинка, а на родинке два золотистых волоска, и от этого почему-то стало муторно. Вспомнил Аксиньину точеную шею с курчавыми пушистыми завитками волос, и явилось такое ощущение, будто насыпали ему за ворот рубахи на потную спину колючей сенной трухи. Поежился, с задавленной тоской оглядел чавкающих, хлюпающих, жрущих людей».

Роковая, без малейшей иронии, любовь пробьется сквозь семейный долг, сквозь измены, сквозь войны, революции, голод, тиф… Ее действительно невозможно удержать, — ее можно только убить. Ее трудно назвать высоконравственной — она почти без жалости растаптывает прелестную Наталью, волей судьбы оказавшуюся на ее пути, и в свою защиту она может сказать только одно: «Я стихия».

На берегах этой великой реки, неудержимой, словно батюшка тихий Дон, и разворачивается история — история борьбы, борьбы не на жизнь, а на смерть *между многокрасочным и сербш, раздрызганным и сплоченным, колеблющимся и неколебимым.* Там, где появляются большевики, не только язык тускнеет — тускнеет даже пейзаж. Кстати сказать, и руководство военными действиями предстает вторжением серости, вторжением чертежа в живописное полотно: «Командир 30-го армейского корпуса Особой армии, генерал-лейтенант Гаврилов получил из штабарма приказ перебросить в район Свинюхи две дивизии. Ночью были сняты с позиций 320-й Чембарский, 319-й Бугульминский и 318-й Черноярский полки 80-й дивизии. Их заменили латышскими стрелками и только что прибывшими ополченцами. Полки сняли ночью, но, несмотря на это, один из полков был еще с вечера демонстративно двинут в противоположную сторону и, только сделав переход в двенадцать верст по линии фронта, получил приказ повернуть в обратную сторону. Полки шли в одном направлении, но разными дорогами. Левее маршрута 80-й

дивизии передвигались 283-й Павлоградский и 284-й Венгровский полки 71-й дивизии. По пятам за ними шел полк уральских казаков и 44-й пластунский».

Проходит стороной по роману, правда, и третья сила — условно говоря, культурный слой, — но и она у Шолохова предстает довольно блеклой, да еще и беспомощной. Даже главный эмоциональный противник большевизма Листницкий-младший выглядит очень необаятельным субъектом и в идейных схватках проигрывает прежде всего в образности языка. Насколько необразованный казак Лагутин спорит ярче, а потому и убедительнее, чем образованный аристократ:

«— Вашему папаше отрезали вон, как краюху пирога, четыре тыщи, а ить он не в два горла исть, а так же, как и мы, простые люди, в одно. Конешно, обидно за народ!.. Большевики — они верно нацеливаются, а вы говорите — воевать…

Листницкий слушал его с затаенным волнением. К концу он уже понимал, что бессилен противопоставить какой-либо веский аргумент, чувствовал, что несложными, убийственно-простыми доводами припер его казак к стене, и оттого, что заворошилось наглухо упрятанное сознание собственной неправоты, Листницкий растерялся, озлился:

— Ты чего же — большевик?

— Прозвище тут ни при чем… — насмешливо и протяжно ответил Лагутин. — Дело не в прозвище, а в правде. Народу правда нужна, а ее все хоронют, закапывают. Гутарют, что она давно уж покойница».

Здесь что ни фраза, то образ. А в ответных речах одни унылые попреки да угрозы: «Вот чем начиняют тебя большевики из совдепа… Оказывается, недаром ты с ними якшаешься».

В ответ же снова эффектный образ: «Эх, господин есаул, нас, терпеливых, сама жизня начинила, а большевики только фитиль подожгут…»

И подожгли… Ослепив дальними заревами этого пожара, принимаемого за зарю новой жизни, самых озлобленных (Валет) и самых доверчивых (Кошевой) из мира многокрасочных — и только в их устах коммунистическая доктрина утрачивает черты обедненности и скуки, обращаясь в прекрасную сказку. Как чарующе отвечает большевистский агитатор Гаранжа на более чем обоснованные сомнения Григория:

«— А при новой власти войну куда денешь? Так же будут клочиться, — не мы, так дети наши. Войне чем укорот дашь? Как ее уничтожить, раз извеку воюют?

— Вирно, война испокон веку иде, и до той годыны вона нэ пэрэвэдэться, пока будэ на свити дурноедьска власть. От! А як

була б у кождому государстви власть робоча, тоди б не воювалы. То и трэба зробыть. А цэ будэ, в дубову домовыну их мать!.. Будэ! И у герман-цив, и у хранцузив — у всих заступэ власть робоча и хлиборобська. За шо ж мы тоди будемо брухаться? Гра-ныци — геть! Чорну злобу — геть! Одна по всьому свиту будэ червона жизнь. Эх! — Гаранжа вздохнул и, покусывая кончики усов, блистая единственным глазом, мечтательно улыбнулся. — Я б, Грыцько, кровь свою руду по капли выцидыв бы, шоб дожить до такого… Полымя мэни сердцевину лиже…»

И всякий раз, когда образованный мир сталкивается с миром простых казаков, его речь даже в самые патетические минуты выглядит натянутой и книжной. С одной стороны звучит: «В дни таких вот потрясений… э-э-э… всех основ мы должны быть тверды… э-э-э… как сталь» — с другой: «Шаровары одни, только мотней назад». С одной стороны: «Долг солдата, самоотверженность гражданина свободной России и беззаветная любовь к Родине заставили меня в эти тяжелые минуты бытия отечества не подчиниться приказанию Временного правительства» (воззвание Корнилова) — с другой: «Сами мордуются и войска мордуют».

Миру серых было бы не победить без поддержки мира многокрасочных. Тех, кто за оскорбление своей грезы готов убить, не пускаясь в рассуждения. Даже доброго знакомого и земляка. Даже и не врага, а просто сомневающегося в их абсолютной правоте. Казалось бы, Григорий говорит вполне разумные вещи: «Ты говоришь — равнять… Этим темный народ большевики и приманули. Посыпали хороших слов, и попер человек, как рыба на приваду! А куда это равнение делось? Красную Армию возьми: вот шли через хутор. Взводный в хромовых сапогах, а „Ванек“ в обмоточках. Комиссара видал, весь в кожу залез, и штаны и тужурка, а другому и на ботинки кожи не хватает. Да ить это год ихней власти прошел, а укоренятся они, — куда равенство денется?..»

И что он слышит в ответ? Мир серых способен только на угрозы — хотя соблазненные им обитатели мира красочных и угрожать умеют образно: «Твои слова — контра! Ты меня на свою борозду не своротишь, а я тебя и не хочу заламывать».

Как, «ежли я думаю за власть, так я — контра?» Однако новая власть сильна не мыслями, а верой: «Как я тебя могу убедить? До этого своими мозгами люди доходют. Сердцем доходют! Я словами не справен по причине темноты своей и малой грамотности. И я до многого дохожу ощупкой…»

Но, тем не менее: «…Ты такие думки при себе держи. А то хоть и знакомец ты мне и Петро ваш кумом доводится, а найду я

против тебя средства! Казаков нечего шатать, они и так шатаются. И ты поперек дороги нам не становись. Стопчем!..»

Михаил Кошевой пока еще сам удивляется: «какая она, политика, злая, черт! Гутарь о чем хошь, а не будешь так кровя портить. А вот начался с Гришкой разговор… ить мы с ним — корешки, в школе вместе учились, по девкам бегали, он мне — как брат… а вот начал городить, и до того я озлел, ажник сердце распухло, как арбуз в груде сделалось. Трусится все во мне! Кубыть отнимает он у меня что-то, самое жалкое. Кубыть грабит он меня! Так под разговор и зарезать можно».

Что он впоследствии проделывал уже без малейшего смущения. А потом так же без смущения являлся к старухе-матери, чьего сына — уже безоружного, взятого в плен, он застрелил: ему ли обращать внимание на оскорбительные выходки «взбесившейся старухи». Здесь даже трудно понять, кто называет взбесившейся старухой страдающую мать — автор или его персонаж. Сомнения такого рода и породили многолетние споры по поводу того, на чьей стороне сам автор, сочувствует он своему Григорию или осуждает его, — положительный или отрицательный герой Мелехов, выражаясь суконным языком советского литературоведения.

Но в художественном-то мире кто прекрасен, тот и положителен — свое отношение к герою творец выражает не словами служебной характеристики, а интонацией, возвышающим контекстом, и контекст этот прекрасен почти божественно: «Что ж, вот и сбылось то немногое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына… Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

Жена Шолохова Мария Петровна, с которой он прожил почти шестьдесят лет, вспоминала, что, завершив этот финал, писатель встретил ее с лицом, залитым слезами. И эти слезы, слезы самого поэта и миллионов его читателей, и есть подлинный ответ на вопрос, кто хорош, а кто плох. Это поняли даже самые бездарные, идеологически натасканные критики: если Гражданская война истребляет таких прекрасных, так полюбившихся нам людей — значит, будь проклята эта война. Это говорит нам не изворотливый разум, а простодушное сердце. То есть главный наш орган, различающий зло и добро, безобразие и красоту.

С этой красотой советская критика боролась десятилетиями, объявляла Григория отщепенцем, оторвавшимся от народа и за это понесшим справедливое наказание. Сам Шолохов очень долго помалкивал, но незадолго до смерти в телеграмме

литературоведу С. Шешукову высказался с предельной ясностью, назвав «концепцию» (кавычки шолоховские. — *А. М)* об отщепенстве Григория Мелехова построенной «на антиисторизме, незнании правды жизни». Это был запоздалый, но очень достойный «отлуп».

Правда, выраженный тоже столь казенными словами, что в душе невольно в стотысячный раз возникает изумление: почему гениальный художник, потрясающий мастер слова за пределами своего великого романа постоянно предстает едва ли не партийным работником — разве лишь чуточку более бойким, умеющим в общении с народом иной раз отпустить простецкое шутливое словцо.

Ведь все — не говорю великие, просто крупные — писатели, рассуждая о литературе, всегда умеют сказать что-то оригинальное, открывшееся им одним в их личном опыте. Но, страницу за страницей вчитываясь в статьи и речи Шолохова, не можешь отыскать ничего, кроме «народности и партийности».

«В наше время жизнь со всей наглядностью показала, что в народных массах живет и сохраняет право на дальнейшую жизнь только то искусство, которое служит интересам народа. И естественно, обречено на забвение, на смерть то, что удовлетворяет духовные потребности лишь одного уходящего с исторической сцены класса поработителей, паразитического класса.

Со всей очевидностью это можно проследить и на истории современной литературы. Как бы ни был талантлив и в прозе и в поэзии Бунин, он почти забыт, малоизвестен нашим широким читателям, особенно молодым. И не потому, что Бунина не переиздают у нас… А Горького и Серафимовича не забудут» (Из статьи «Верность идеалам коммунизма» (Речь на торжественном собрании, посвященном 100-летию со дня рождения А. С. Серафимовича) (1963)).

«Советская литература, по моему глубочайшему убеждению, к нашей гордости и к нашему счастью, является самой передовой литературой мира. Если вы посмотрите на литературу США, Англии и Франции, то вы нигде не увидите такого количества блистательных писателей, которые были бы так широко известны во всем мире. Помимо того, что наша литература обладает несомненными преимуществами реалистического показа действительности, так как она пользуется методом социалистического реализма, по мастерству мы ни в коей мере не уступаем, а превосходим многих прославленных мастеров художественного слова Запада. Но самое главное, что нас вооружает и вдохновляет — это те идеи, идеи марксизма-

ленинизма, которые наши писатели несут в своих произведениях и которые они пропагандируют образными, художественными средствами» (Из выступления на закрытии декады русской литературы в Казахстане (1964)).

«Если бы спросили мое личное мнение, то я сказал бы, что проблема интеллигенции решается у нас довольно-таки просто: будь верным солдатом ленинской партии — все равно, коммунист ты или беспартийный, отдавай всего себя, все свои силы, всю душу народу, живи с ним одной жизнью, делись с ним и радостью и трудностями — вот и вся „проблема“!..Если есть еще среди нас такие, кто не прочь иногда пококетничать своим либерализмом, сыграть в поддавки в идеологической борьбе, давайте скажем им в глаза, что мы думаем об этом» (Из статьи «Талант — на службу народу» (Вступительное слово на II съезде писателей Российской Федерации) (1965)).

«В мое время, в годы Гражданской войны, молодежь была героическая. Героической будет и сейчас в случае тяжелых испытаний. Но есть среди молодежи люди, подвергающиеся влиянию западной пропаганды. Зарубежным идеологам хотелось бы посеять среди вас чувство неверия, чувство скепсиса, равнодушия к действительности. А ведь вам придется отвечать за будущее страны и за все то, что добыто старшими поколениями.

Мы твердо знаем, что „ничьей“ молодежи не может быть. И не в наших интересах отдавать вас, таких хороших девчонок и ребят, в чьи-то чужие и грязные руки. Мы боремся весьма активно с влиянием капитализма. Буржуазные идеологи пытаются вас растлевать и дурными картинами, которые просачиваются к нам, и вредными произведениями, которые наши издательства почему-то печатают! Мы, советские писатели, стремимся воспитать молодежь в духе нашей идеологии, наших партийных взглядов на жизнь, искусство» (Из статьи «Быть всегда патриотом» (Беседа с девушками-горянками Дагестана) (1965)).

«Я принадлежу к числу тех писателей, которые видят для себя высшую честь и высшую свободу в ничем не стесняемой возможности служить своим пером трудовому народу…Говорить с читателем честно, говорить людям правду — подчас суровую, но всегда мужественную, укреплять в человеческих сердцах веру в будущее, в свою силу, способную построить это будущее» (Из статьи «Живая сила реализма» (Речь на церемонии вручения Нобелевской премии) (1965)).

«Каждый из нас пишет для того, чтобы его слово дошло до возможно большего числа людей, которые захотят его услышать. И счастье приходит к нам тогда, когда мы выражаем не маленький мирок своего „я“, а когда нам удается выразить то, что

волнует миллионы» (Из речи «Гуманист тот, кто борется» (1966)).

«Без ложной скромности можно сказать, что сделали мы очень много в смысле перевоспитания человека, средствами искусства воздействуя на его духовное пробуждение и рост. Общепризнанно, что наша литература — самая идейная литература. А назовите такую страну, чья литература могла бы соперничать с нашей в этом плане! Смело можно утверждать, что нет в мире такой страны и нет такой литературы!

…Если говорить прямо, то именно это и вызывает яростную злобу у наших идеологических врагов, у их пособников — ревизионистов. Они хотели бы уговорить нас сойти с четких позиций убежденных борцов за социализм и коммунизм, отказаться от партийности и народности как основополагающих принципов художественного творчества» (Из речи на XXIV съезде КПСС (1971)).

Тут даже не смысл — стиль таков, что поневоле впадешь в изумление: неужто это же самое перо могло произвести на свет «черный диск солнца в дымной мгле суховея»?.. Как будто Шолохов соединял в своей душе ослепительную многоцветность с беспросветной серостью.

Да и смысл… Гениальный художник, на деле показавший, какая все это чушь (и разрушительная чушь!) — политические химеры, особенно в сравнении с вещами вечными — жизнь, смерть, любовь, дети, — этот же самый художник желает подчинить служение вечному какой-то политической однодневке. В политике и не бывает ничего, кроме однодневок, какой партийности ни заставляй служить искусство, но искусство всегда чувствует, что наше счастье и несчастье практически не зависят от политики — она заслуживает внимание художника не раньше, чем ей удастся превратить жизнь в ад, — когда она становится тоже сильна, как смерть.

Зато, конечно же, ни один писатель не отказался бы сделаться предметом любви миллионов, но ведь если пожелание быть понятым и любимым массами превратить в предписание, то отлученными от искусства окажутся крупнейшие художники!.. А народ — это вовсе не только лишь люди, занятые физическим трудом; огромную ценность для всякого народа представляют и аристократы духа, предпочитающие «широте» — «долготу», массовости — долговечность. И в конце концов, именно долговечное становится предметом народной гордости! И даже дорастает до массовых тиражей, как это случилось с Буниным, о котором Шолохов отозвался столь пренебрежительно.

А вот принудительное скрещивание народности и партийности породило такое серое и агрессивное явление, как

советское народничество, отряд прозаиков-лауреатов, и все они вышли из шолоховской «Поднятой целины», наплодив целые клоны чудаковатых дедков, не лезущих за словом в карман стряпух, могутных мужиков с именами типа Игнат Рогожин, былинных пейзажей типа «лиховерть коловертью промызнула по кулигам чернотала», «К ночи вызвездило. Петух сторожко повел ушами»… И все это венчалось высшим народным типом — фигурой партработника, умеющего и побалагурить со стряпухой, и не испортить борозду, и побороться на поясах, но, когда нужно, и прикрикнуть, наставить, пристыдить. Кажется, с легкой руки Шолохова колхозные председатели и бригадиры сделались наивными, как дети, и подверженными трогательным детским увлечениям — партийная литература о колхозной жизни сделалась литературой о детях и для детей.

Имена всех этих «народных» авторов ты, Господи, веси — не стану извлекать их из заслуженного забвения. Однако титан Шолохов среди этих ражих карликов, казалось, чувствовал себя своим среди своих. Раздражало и то, что Шолохов выглядел любимцем власти — только после его смерти сделались известны его почти безумные по безоглядности письма Сталину о зверствах, творимых во время коллективизации, об искусственном голоде 1933-го, о репрессиях 1937-го. Зато явленные миру чины и почести превращали писателя в процветающего советского вельможу: член ЦК КПСС, депутат Верховного Совета, дважды Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Сталинской премий — и прочая, и прочая, и прочая…

Все эти регалии даже у самых страстных почитателей великого романа — а может быть, именно у них в первую очередь — вызывали желание оградить шедевр от подобного соседства: отделить великую книгу от ее автора. А соблазн отказать Шолохову в авторстве возник еще в конце 1920-х. Подозрения в плагиате подпитывались и тем, что Шолохов был слишком молод и недостаточно образован, чтобы так хорошо знать Гражданскую войну и особенно дореволюционную жизнь. В его автобиографии образованности действительно незаметно, но бывалости хоть отбавляй.

«Автобиография. Ст. Вешенская, 10 марта 1934 г.

Родился в 1905 году в семье служащего торгового предприятия в одном из хуторов станицы Вешенской, бывшей Донской области.

Отец смолоду работал по найму, мать, будучи дочерью крепостного крестьянина, оставшегося после „раскрепощения“ на помещичьей земле и обремененного большой семьей, с

двенадцати лет пошла в услужение: служила у одной старой вдовы помещицы.

Недвижимой собственности отец не имел и, меняя профессии, менял и местожительство. Революция 1917 года застала его на должности управляющего паровой мельницы в х. Плешакове, Еланской станицы.

Я в то время учился в мужской гимназии в одном из уездных городов Воронежской губернии. В 1918 году, когда оккупационные немецкие войска подходили к этому городу, я прервал занятия и уехал домой. После этого продолжать учение не мог, так как Донская область стала ареной ожесточенной гражданской войны. До занятия Донской области Красной Армией жил на территории белого казачьего правительства.

С 1920 года, то есть с момента окончательного установления Советской власти на юге России, я, будучи пятнадцатилетним подростком, сначала поступил учителем по ликвидации неграмотности среди взрослого населения, а потом пошел на продовольственную работу и, вероятно, унаследовав от отца стремление к постоянной перемене профессии, успел за шесть лет изучить изрядное количество специальностей. Работал статистиком, учителем в низшей школе, грузчиком, продовольственным инспектором, каменщиком, счетоводом, канцелярским работником, журналистом. Несколько месяцев, будучи безработным, жил на скудные средства, добытые временным трудом чернорабочего. Все время усиленно занимался самообразованием.

Писать начал с 1923 года. Первые рассказы мои напечатаны в 1924 году.

В 1926 году начал писать „Тихий Дон“. Восемь лет я потратил на создание этого романа и теперь, пожалуй, окончательно „нашел себя“ в профессии писателя, в этом тяжелом и радостном творческом труде».

Или вот еще — отрывок из беседы со шведскими студентами, 1965 год:

«Я родился в хуторе Кружилином станицы Вешенской. Почти всю жизнь провел я там и живу до сих пор в той же местности. Естественно, что впечатления детских лет, постоянные невольные наблюдения за жизнью и бытом моих однохуторян давали мне живой материал для воссоздания мирной эпохи на Дону».

А особого знания образованного общества Шолохов и не демонстрирует, описание офицерства, хуторской интеллигенции напоминает Б. Акунина — кажется, все это мы где-то уже читали. Больше смущают в его военных и послевоенных вещах огромные дозы казенной серости. В знаменитой «Науке ненависти» 1942

года читаем: «Задумчиво глядя на залитую ярким солнечным светом просеку, лейтенант Герасимов говорил:

— …И воевать научились по-настоящему, и ненавидеть, и любить. На таком оселке, как война, все чувства отлично оттачиваются. Казалось бы, любовь и ненависть никак нельзя поставить рядышком; знаете, как это говорится: „В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань“, — а вот у нас они впряжены и здорово тянут! Тяжко я ненавижу фашистов за все, что они причинили моей Родине и мне лично, и в то же время всем сердцем люблю свой народ и не хочу, чтобы ему пришлось страдать под фашистским игом. Вот это-то и заставляет меня, да и всех нас, драться с таким ожесточением, именно эти два чувства, воплощенные в действие, и приведут к нам победу».

Такими перлами переполнен и неоконченный роман «Они сражались за Родину». Но… Это многих славных путь. Сравните «Разгром» Александра Фадеева с его же «Черной металлургией», сравните «Хулио Хуренито» Ильи Эренбурга с его же «Бурей», сравните ранние и поздние сочинения Константина Федина, Николая Тихонова, Александра Прокофьева, — даже таких сверхоригинальных гениев, как Николай Заболоцкий, Михаил Зощенко, Андрей Платонов, советская власть сумела сдвинуть в сторону ординарности. Однако никому и в голову не приходит обвинять их в плагиате…

Зато если перечитать «Донские рассказы» и «Поднятую целину», в них нетрудно обнаружить шолоховскую руку. Даже схематичные «Донские рассказы» пересыпаны брильянтиками — то точнейшая реплика («Расстреляем — не обидно будет?»), то убойная подробность («на заплывшем кровью выпученном глазе, покачиваясь, сидит большая зеленая муха»). Многие персонажи этих рассказов оказались бы вполне уместными и в «Тихом Доне», да и возвышающий контекст в «Поднятой целине» создается теми же картинами природы. Написанными, в общем-то, не хуже, только иногда рождающими пародийный эффект, поскольку возвышается что-то не слишком значительное. Одно дело — умирает солдат, а в небе полыхает зарево заката, другое же — в небе полыхает зарево заката, а в сельсовете обсуждают ремонт сельхозинвентаря…

Все определила *мизерность замысла:* в одной вещи изображалась гибель вселенной — в другой успехи колхозного строя. Похоже, на свою беду Шолохов поверил, что партия — такая же величественная, вечная стихия, как природа или народ. Но увы — народность несовместима с партийностью: если народность вознесла Шолохова на Олимп мировой литературы, то партийность стащила его в ряды напористой серости.

Политика даже личность гения ухитрилась перекрасить в серый цвет.

Серое, однако, на наше счастье, стирается в первую очередь. Зато многоцветное сквозь толщу лет светит все ослепительнее.

И скоро от Шолохова останется только многоцветность.

Евгений Мякишев
DJ ЗАБОЛОЦКИЙ
Николай Алексеевич Заболоцкий (1903–1958)

Поэт Николай Заболоцкий родился 24 апреля (7 мая) 1903 года в небольшом селе под Казанью. С одной стороны, это было очень своевременное появление на свет божий. С другой стороны, несколько позже стало понятно, что он пришелся не ко двору — не к стоявшему на том дворе тысячелетью, если перефразировать другого поэта, Пастернака[396].

Но за не очень длинный в масштабах обычной человеческой жизни временной промежуток — дожив всего-то до пятидесяти пяти лет — он показал истинный класс игры на поэтическом граммофоне.

Его подход к стихосложению был по-своему уникален.

Я сравнил бы Заболоцкого, особенно на рубеже 1920— 1930-х годов, с высокопрофессиональным диджеем из нашего времени: не просто крутящим пластинки для развлечения танцующих, а создающим из фрагментов чужих произведений, чужих нот и находок самобытную, ни на что не похожую музыку. Разница в том, что Заболоцкий, конечно, не пользовался вертушками, кнопочками, диджейскими прибамбасами и примочками, а самовыражался с помощью слова, благодарно впитывая и осмысляя то, что создали до него другие — поэты, философы, художники.

Лучшим диджейским сетом Заболоцкого я считаю «Столбцы». В них он переложил — свел в новом стиле — классические, «пушкинские» размеры (ямб, дактиль). И это прозвучало так, что по сию пору мы наслаждаемся его микстами[397].

Ему, как и многим его современникам, довелось пострадать от режима, который был то ли туговат на ухо, то ли, наоборот, обладал уникальным слухом — и мгновенно причислял любой самостоятельный проект к вражеским, подрывным или попросту опасным.

Насмерть не придушили, но кислород перекрыли основательно.

Впрочем, Заболоцкому удалось разработать свою методику дыхания — и тем спастись. Зарабатывая по необходимости переводами, он, можно сказать, перешел на аранжировки — что доступно только очень опытному диджею — и стал одним из

лучших переводчиков своего времени.

Думаю, что спасало его, придавало силы на протяжении всей жизни и кое-что еще — не наработанное, прирожденное.

Ведь у городских жителей (особенно в Питере, где Заболоцкий провел молодость) — своя мистика: призраки и привидения, ожившие монументы, удравший нос-фаллос майора Ковалева, Ксения Блаженная и княжна Тараканова. Да и сами горожане хороши, а уж писатели!.. Один Хармс, друг Заболоцкого, чего стоил!

А у крестьян живое, одушевленное, — все вокруг. (Иосиф Бродский утверждал, что «в деревне Бог живет не по углам, как думают насмешники, а всюду», — подозреваю, что здесь следует читать «боги»: в размер просто не вошло!) Языческих богов, как окна в оставленных домах, «заколотили» православным крестом, но нечистая сила никуда и не собиралась уходить: она и по сию пору продолжает «не жить» (ибо по сути — нежить) среди холмов, лесов, озер и рек на земле российской. В каждом доме — домовой, в деревенской баньке — банник, в амбаре — овинник, в болоте — кикимора, в тихом омуте, как всем известно, — черти, а под корягой в реке — водяной. Видимо, Заболоцкий унаследовал от своих деревенских дедов-прадедов дар общения со всем этим невидимым миром — дар, который помог ему выжить и в ГУЛаге, и в годы гонений «на воле».

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Детство Заболоцкого прошло под традиционные народные напевы российской земли. С землей — в самом что ни на есть прямом смысле — у него связано многое. В очерке «Ранние годы», написанном уже на закате дней, поэт рассказывал: «Наши предки происходят из крестьян деревни Красная Гора Уржумского уезда Вятской губернии». Отец поэта стал агрономом, «человеком умственного труда, — первый в длинном ряду своих предков-земледельцев». Алексей Агафонович Заболотский («тс» на «ц» в родовой фамилии Николай Алексеевич сменил уже повзрослев) в начале 1900-х годов заведовал сельскохозяйственной фермой под Казанью. Здесь и родился Николай, старший из шестерых его детей. Позже семья переехала сначала в село Кукмор, а затем в Уржумский уезд, на родину предков, — в село Сернур. Это марийское название для русского уха звучит как название волшебной страны.

Волшебной страной Сернур навсегда остался и для Заболоцкого. Село было бедным, местные жители, и марийцы, и

русские, во множестве умирали от голода и болезней; священник, учительствовавший в начальной школе, часто бил детей линейкой по рукам и ставил в угол на горох, но… «Удивительные были места в этом Сернуре и его окрестностях! (…) Вдоволь наслушался я там соловьев, вдоволь насмотрелся закатов и всей целомудренной прелести растительного мира. Свою сознательную жизнь я почти полностью прожил в больших городах, но чудесная природа Сернура никогда не умирала в моей душе и отобразилась во многих моих стихотворениях».

Как знать, не встречался ли мальчику среди ив, которыми густо поросли берега прудов, вуд-водыж — марийский водяной, а во время разъездов по полям, в которые его брал с собой отец, — ага-урман, хранитель посевов; не улыбались ли ему в погожий день кеч-он и кеч-ава — царь и царица солнца; не мерещились ли в бликах света русские лешие с русалками? Ведь все эти существа, какой бы ни были они национальности, охотно являются детям — и поэтам. А стихи Коля Заболотский начал писать в семь лет.

Отец, возможно, хотел, чтобы первенец пошел по его стопам. Но невольно подтолкнул сына к выбору совершенно иного пути. Алексей Агафонович, по патриархальному обычаю строгий к домочадцам и фанатично преданный науке и работе (в старости удостоился звания Героя труда), был натурой незаурядной, но едва ли поэтического склада. Тем не менее он любовно переплетал и хранил литературные приложения к журналу «Нива». Стеклянные дверцы шкафа украшало наивное поучение, вырезлнное из календаря: «Милый друг! Люби и уважай книги. Книги — плод ума человеческого. Береги их, не рви и не пачкай. Написать книгу нелегко. Для многих книги — все равно что хлеб». На полках скопилась «неплохая подборка русской классики».

«Этот отцовский шкаф с раннего детства стал моим любимым наставником и воспитателем», — вспоминал Заболоцкий через сорок пять лет. Отец в шкаф заглядывал редко и «скорее уважал его, чем любил». Сын, повзрослев, сказал: «Здесь, около книжного шкафа с его календарной панацеей, я навсегда выбрал себе профессию и стал писателем, сам еще не вполне понимая смысл этого большого для меня события».

В 1913 году десятилетний Николай впервые оторвался от семьи, поступив в реальное училище в Уржуме. «Это было великое, несказанное счастье! Мой мир раздвинулся до громадных пределов, ибо крохотный Уржум представлялся моему взору колоссальным городом, полным всяких чудес». Мальчика устроили «на хлеба» — сняли ему на пару с другим школьником

комнату с пансионом. В любой вечер в квартиру могли заявиться надзиратель или инспектор с проверкой: после семи реалисты должны были сидеть дома. Но город, хотя и захолустный, таил столько соблазнов! В кинематографе «Фурор» шли фильмы со звездами немого кино Верой Холодной и Иваном Мозжухиным. Старшие товарищи, за которыми следили не так бдительно, водили Заболоцкого в кино, переодев девочкой. Зато во время регулярных драк между учениками реального и городского училищ он выказывал себя «настоящим мужчиной». Бои происходили на заброшенном Митрофаньевском кладбище, а главным оружием были форменные ремни с тяжелыми медными бляхами.

Однако «мирная», обычная школьная жизнь тоже не была скучной. В первый же учебный год Заболотского в училище поставили оперу «Аида». Провинциальный Уржум вообще был музыкальным городом: музыку ценили не только местные эстеты, но и почтенные лавочники. Часто устраивались концерты. В театре «Атриум» работал любительский драматический кружок. Недостатка в книгах продолжавший писать стихи Николай не испытывал благодаря двум городским библиотекам.

А в старших классах не испытывал он уже и тоски по родным — в 1917 году семья агронома Заболотского переехала в Уржум.

Детские опыты поэта до нас не дошли, затерялись. В автобиографической прозе он упоминает «пламенные стихи», которые еще совсем ребенком посвящал хорошеньким сверстницам (адресатки их так и не прочли, поскольку поэт был чересчур застенчив), и «патриотическое стихотворение» «На смерть Кошкина». (Кошкиным звали выпускника реального училища, погибшего в самом начале Первой мировой и торжественно похороненного на городском кладбище.) В 1915 году Николай написал поэму «Уржумиада» — увы, она тоже не сохранилась.

После революции, спасаясь от голода и в страхе перед репрессиями, часть московской и петроградской интеллигенции поспешила укрыться на периферии. Уржум принял беглецов приветливо. А «реалист» Заболотский, бывший тогда четырнадцати-пятнадцатилетним подростком, естественно, тянулся к столичным музыкантам, актерам, литераторам. «Некоторые из них поощряли мои литературные опыты, советовали больше работать, ехать в центр. Намерение сделаться писателем окрепло во мне», — писал он через много лет в «Автобиографии».

Весной 1920 года Николай Заболотский (вскоре сокративший количество букв в своей фамилии) окончил Уржумское реальное

училище и отправился в Москву.

СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ

Поступив сразу на два факультета — историко-филологический 1-го Московского университета и медицинский 2-го[398], Заболоцкий, несмотря на мощный разбег, проучился всего семестр и в марте 1921-го вернулся домой, в Уржум. Причиной тому — в основном банальная бытовая неустроенность: продовольственный паек студентам урезали, в столице было голодно и неуютно. Уличные романсы времен Гражданской войны звучали заунывно и безрадостно.

Но сдаваться Николай и не думал и уже в августе того же 1921-го поехал в Петроград: поступать на отделение языка и литературы общественно-экономического факультета Педагогического института имени А. И. Герцена. Отношения с Петроградом сложились лучше, чем с Москвой, к тому же талантливого студента взял под крыло знаменитый «красный профессор», литературовед и педагог Василий Десницкий. Помимо Десницкого, в «герцовнике» в те годы преподавали и читали лекции легендарный лингвист Виктор Жирмунский, писатель и филолог Юрий Тынянов.

Эти годы стали для Заболоцкого годами ученья и в куда более важном для него смысле. Если подростком он в своих стихах часто полусознательно подражал обитателям заветного отцовского книжного шкафа, то в юности уже вполне осознанно и целеустремленно анализировал сочинения поэтов, которыми восхищался, ища себе учителя.

(Забегая вперед: Николай Заболоцкий был еще и замечательным переводчиком. Переводы с подстрочников, в общем, кормили его всю взрослую жизнь. Но в не лучшую для него (как, впрочем, и для всей страны) пору, когда невозможность сказать вслух что-то свое, страшная для любого творческого человека, становилась прямо-таки отчаянной — он занимался только переводами. Возвращаясь к сравнению, использованному в начале статьи: тогда на долю диджея Заболоцкого оставались только каверы[399] композиций, написанных другими. Весь свой талант он бросал на то, чтобы соотечественники могли услышать музыку и голоса других. Пусть и в его, Заболоцкого, обработках.)

А тогда, на рубеже 1910—1920-х, он искал собственный голос. И ради этого примерял (натягивал на свои голосовые связки) чужие голоса. Получалось. Но, надо думать, напряжение было велико.

В качестве учителей студент-педагог (который вовсе не собирался работать по специальности) испробовал и отверг Есенина с Маяковским, Игоря Северянина, Константина Бальмонта и всех прочих символистов, Анну Ахматову.

И даже высоко ценимые им Велимир Хлебников и Осип Мандельштам не подошли на роли менторов.

Что до классической поэзии — он еще в детстве впитал и присвоил Пушкина и Тютчева, Гете, Державина и Баратынского.

Но никто из классиков и современников не стал для Заболоцкого эталоном в его личной палате мер и весов.

Зато он добился того, чего хотел: научился, сводя чужие ритмы, размеры и распевы в единый микст, играть свою, неповторимую, узнаваемую с первых же аккордов музыку.

В студенческие годы формировалось и мировоззрение поэта. Его сын Никита, автор биографической книги «Жизнь Н. А. Заболоцкого», пишет: «Заболоцкий-студент порой с отчаянием думал о своем неустроенном душевном хозяйстве, о своем „сердце-пустыре“ (так он назвал свое стихотворение той поры), полном хаоса впечатлений и неупорядоченных чувств. В основу своей жизненной программы он возвел принципы самодисциплины и самосовершенствования, которым стремился следовать всегда».

При всем при том молодой Заболоцкий не был отшельником. Он посещал поэтические вечера, участвовал в работе студенческого литературного кружка «Мастерская слова» и был ведущим автором «Мысли» — машинописного журнала кружка. Зарабатывал деньги (стипендии мало на что хватало) тяжелым физическим трудом: грузчиком в порту, на лесозаготовках.

В 1925 году Заболоцкий окончил институт. «За моей душой была объемистая тетрадь плохих стихов, мое имущество легко укладывалось в маленькую корзинку».

ЗАБОЛОЦКИЙ И ОБЭРИУ. «ПОЭТ ГОЛЫХ КОНКРЕТНЫХ ФИГУР»

В том же 1925-м, то ли летом, то ли осенью, Заболоцкий познакомился с Даниилом Хармсом и Александром Введенским. Это произошло на поэтическом вечере в зале Ленинградского отделения Всероссийского союза поэтов на набережной Фонтанки. Никита Заболоцкий пишет: «В конце вечера секретарь Союза М. А. Фроман представил неизвестного публике молодого человека, который сразу привлек внимание своей непохожестью на общепринятый тип поэта. Аккуратно одетый, с румянцем на

щеках, немного застенчивый, он четким уверенным голосом прочитал, кажется, только одно стихотворение. После чтения раздались жидкие вежливые аплодисменты, но два человека хлопали с энтузиазмом и дольше других. Вечер закончился, и эти двое поднялись со своих мест, подошли к дебютанту и поздравили его с успехом». И тут же пригласили Заболоцкого в гости — в квартиру на Надеждинской улице, где Хармс жил с родителями. До поздней ночи три молодых поэта разговаривали и читали друг другу стихи под портвейн.

Под впечатлением от этого судьбоносного вечера Заболоцкий написал стихотворение «Белая ночь»:

Гляди: не бал, не маскарад,
Здесь ночи ходят невпопад,
Здесь, от вина неузнаваем,
Летает хохот попугаем.
Здесь возле каменных излучин
Бегут любовники толпой,
Один горяч, другой измучен,
А третий книзу головой.
Любовь стенает под листами,
Она меняется местами,
То подойдет, то отойдет…
А музы любят круглый год…

Так началась самая, возможно, интересная глава в жизни Николая Заболоцкого. Ему тогда было двадцать два года, Введенскому — двадцать один, Хармсу не исполнилось и двадцати. Все трое восхищались Велими-ром Хлебниковым. Все они искали собственный путь в поэзии. Стихи новых друзей импонировали Заболоцкому если не содержанием, казавшимся слишком уж абстрактным, то формой: искрометным гротеском, смелыми метафорами, неожиданными столкновениями смыслов и звуков.

Хармс с Введенским были близки авангардистскому движению, центром которого стал ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры, — возглавляемый художником и теоретиком живописи, основателем супрематизма Казимиром Малевичем. В ГИНХУКе работали ученые и представители различных творческих профессий: художники, писатели, композиторы, театральные режиссеры и актеры. В здании на Исаакиевской площади, построенном в середине XVIII века, бывшем доме Мятлевых, изучали искусство и делали искусство, которому, по замыслу авангардистов, надлежало стать

средством преобразования мира. Здесь клубились идеи, совершались открытия и ставились эксперименты.

Заболоцкому эта среда дала достаточно много. Впервые он оказался среди людей, чей взгляд на вещи был родствен его собственному. Слово «взгляд» тут можно понимать и буквально: молодого поэта впечатляли картины Малевича и Павла Филонова — так же, как позднее полотна фламандского живописца XVI века Питера Брейгеля.

Был еще и театр — театр «Радикс» при Институте истории искусств, поставивший в 1926 году пьесу Хармса и Введенского «Моя мама вся в часах». Спектакли придумывали сообща все, кто находился на сцене и в зале, — а Заболоцкий часто сидел в зале во время репетиций. Каждый имел право предложить свой сюжетный ход, новое действующее лицо, какой-нибудь забавный трюк.

На момент знакомства с Заболоцким Введенский и Хармс успели отпочковаться от существовавшей при ГИНХУКе литературной группы «заумников», которой руководил поэт Александр Туфанов. Теперь они называли себя «чинарями». И «заумники», и «чинари» входили в объединение «Левый фланг», распавшееся в начале 1926 года и возрожденное несколькими месяцами спустя уже другим составом: троица Хармс — Введенский-Заболоцкий и примкнувшие к ним Игорь Бахтерев и (несколько позже) Константин Вагинов и прозаик Дойвбер (Борис) Левин.

«Левофланговцам» так и не удалось выпустить хотя бы один сборник. Зато выступления молодых писателей, которым охотно помогали актеры театра «Радикс», были очень зрелищными. Маскарадные костюмы и смелый грим, оригинальные сценические приемы, над сценой — плакаты с лозунгами, например «Искусство — это шкаф» и «Стихи — не пироги, мы — не селедки». Заболоцкий, в отличие от Введенского с Хармсом, «людей театра» и в обычной жизни, не жаловал внешний эпатаж. К тому же в конце 1926—начале 1927 года его «концертным костюмом» стала армейская шинель (военная служба, которую Заболоцкий проходил в Ленинграде, в казармах на Выборгской стороне, не мешала ему участвовать в акциях «Левого фланга»). Но он не остался, конечно же, совершенно чужд окружавшей его игровой стихии. Часто читал стихи, прижимая к груди своего деревянного «двойника» — краснощекого ваньку-встаньку в буденовке.

Осенью 1927 года поэзию участников «Левого фланга», к тому времени ставшего «Академией левых классиков», «узаконили» — «левофланговцам» предложили образовать одну из секций

ленинградского Дома печати. Только вот слово «левый» осторожная администрация на всякий случай потребовала убрать. Срочно нужно было придумать новое название. И оно придумалось: «Объединение реального искусства», а если коротко — ОБЕРИУ. Однако в литературе, посвященной искусству 1920—1930-х годов, мы до сих пор встречаем то «ОБЕРИУ», то «ОБЭРИУ». Эту путаницу внес Хармс, предложивший замаскировать прозрачный смысл аббревиатуры, заменив одну букву. Да конечное «у» было добавлено в нарушение обычной логики аббревиатур — как элемент игры.

Подразумевалось, что ОБЭРИУ будет состоять из четырех секций: литературной, изобразительной, театральной, кинематографической.

За составление манифеста взялся не кто иной, как Заболоцкий. «Кто мы? И почему мы? Мы, обэриуты, — честные работники своего искусства. Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон. И мир, замусоренный языками множества глупцов, запутанный в тину „переживаний“ и „эмоций“, — ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм».

Дав образную характеристику каждому из обэриутов, о себе самом он отозвался так: «Н. ЗАБОЛОЦКИЙ — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами. Предмет не дробится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя».

24 января 1928 года в том же Доме печати обэриуты устроили для публики первое представление — «Три левых часа». В фойе играл джаз-бэнд, на стенах висели картины Филонова. В зале обэриуты в течение часа по очереди читали стихи, предварительно огорошив слушателей своим манифестом. Впрочем, назвать это просто «чтением» — возмутительная несправедливость. Я уверен, что капитан дальнего плавания Сергей Курёхин, сочиняя в 1980—1990-е сценарии своей «Поп-механики», не раз заплывал мыслью в прошлое, вспоминая обэриутские хеппенинги[400] (хотя во времена обэриутов, конечно, еще и слова-то такого не придумали).

За спиной Вагинова выделывала пируэты балерина Милица Попова. Введенский разъезжал на сцене на трехколесном велосипеде. Хармс выехал на сцену, словно Емеля на печке, на

большом полированном шкафе, рассевшись по-турецки и красуясь зеленой бабочкой, нарисованной на щеке. Бахтерев закончил выход эффектным падением на спину и покинул ристалище на руках у служителей. Скромник Заболоцкий на фоне экстравагантных товарищей смотрелся тоже, в общем, неординарно в своих гимнастерке и солдатских ботинках.

Во втором отделении был показан спектакль по абсурдистской драме Хармса «Елизавета Бам». Музыку к нему написал друг детства Хармса Павел Вульфиус.

В начале третьего часа врубили экспериментальный кинофильм «Мясорубка». «После танцевального, под джаз, перерыва, — вспоминал Игорь Бахтерев, — зрители вернулись в зал, участники в два или три ряда сели на сцене. Дирижировал обсуждением многоопытный Александр Введенский. В нелицеприятном разговоре приняли участие студенты, служащие, лица свободных профессий, несколько рабочих. Мнения разделились, ругали, конечно, больше, но вежливо и метко. Выделяли поэтов Заболоцкого и Вагинова».

В конце 1928 года Николай Заболоцкий вышел из ОБЭРИУ, но с товарищами по объединению творческих связей не оборвал. Вместе с ними сотрудничал в созданных поэтом Николаем Олейниковым, близким другом обэриутов, изданиях для детей «Еж» («Ежемесячный Журнал») и «Чиж» («Чрезвычайно Интересный Журнал»). Кроме обэриутов и их окрркения для «Ежа» и «Чижа» писали и другие литераторы, чьи имена громко звучали уже тогда или прозвучали после: Корней Чуковский, Самуил Маршак, Евгений Шварц, Михаил Пришвин, Ираклий Андроников. Детские стихи Заболоцкого впервые вышли отдельной книгой в 1928 году— «Хорошие сапоги».

ОБЭРИУ прекратило свое существование в декабре 1931 года, когда Хармса, Введенского и Бахтерева обвинили в сочинении и распространении контрреволюционных произведений и приговорили к ссылке. В дальнейшем беды не избежал почти никто из обэриутов и их единомышленников. Олейникова расстреляли в 1937-м. Хармс и Введенский, вновь арестованные в начале войны, умерли один за другим: Введенский — 19 декабря 1941-го, в эшелоне, перевозившем заключенных из Харькова в Казань, Хармс — 2 февраля 1942-го в больнице ленинградской тюрьмы «Кресты». Заболоцкому еще повезло… Кощунство?.. Но, если ему судьба улыбнулась жестко, остальным бывшим обэриутам она показала тридцать два… ряда острых, как бритва, зубов.

В 1920—1930-е годы весь мир переживал повальное увлечение джазом. Но молодых советских писателей,

сплотившихся под звучной вывеской ОБЭРИУ, я сравнил бы не с классическим джаз-бэндом, а с исполнителями фри-джаза — стиля, появившегося много позже. В экспериментах американских джазменов 1960-х, отказавшихся от традиционных ритмов и форм, если вслушаться, есть много общего с экспериментами наших поэтов середины — конца 1920-х. Фри-джаз называли еще и авангардным джазом — вряд ли всякий раз вспоминая при этом о легендарном русском авангарде. Находками немогучей, в общем-то, (в смысле количества) кучки[401] новаторов питалось множество последующих музыкальных направлений — примерно ту же роль сыграли обэ-риуты в поэзии, да и не только поэзии. Разница — в том, что никому из джазменов не пришлось заплатить за свои изыски и открытия жизнью.

«Но мы совершенно не понимаем, почему ряд художественных школ, упорно, честно и настойчиво работающих в этой области, — сидят как бы на задворках искусства, в то время как они должны всемерно поддерживаться всей советской общественностью. Нам непонятно, почему Школа Филонова вытеснена из Академии, почему Малевич не может развернуть своей архитектурной работы в СССР, почему так нелепо освистан „Ревизор“ Терентьева? Нам непонятно, почему т. н. левое искусство, имеющее за своей спиной немало заслуг и достижений, расценивается как безнадежный отброс и еще хуже — как шарлатанство», — недоумевал Заболоцкий еще в 1927-м, в манифесте ОБЭРИУ. Ему и его друзьям было не понять, отчего их созвучия пришлись не по нраву тем, кто заказывал музыку в обновленной России. Еще долгое время они упорно продолжали считать это лишь досадным недоразумением.

«СТОЛБЦЫ». ФОРМИРОВАНИЕ НАТУРФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЗАБОЛОЦКОГО

В 1929 году Заболоцкому удалось опубликовать свою первую книгу для взрослых читателей — сборник «Столбцы».

Дебют заметили и одобрили достойные и уважаемые литераторы того времени: Вениамин Каверин, Николай Тихонов, Юрий Тынянов, Самуил Маршак. Но это не спасло молодого поэта от шквала язвительных нападок и прямых политических обвинений в прессе. Особенно лютовали деятели печально знаменитого РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей), один из которых охарактеризовал книгу как «вражескую вылазку».

«Столбцы» — это двадцать два стихотворения, написанные с

1926-го по 1929 год. «Музыкальная» метафора, с которой я начал рассказ, здесь как нельзя более уместна: фокстрот, романс, вальс звучат то в названиях, то в ритмах, то в сюжетах; очевидна и мелодичность этих стихов. Условно «Столбцы» можно разделить на две неравные по количеству текстов категории: стихи о городе («Обводный канал», «Пекарня», «Фокстрот», «Начало осени», «На лестницах») и стихи о природе («Лицо коня», «В жилищах наших»).

Город в рельефных и экспрессивных зарисовках предстает смесью рынка и цирка, зрелищем отталкивающим и завораживающим. С романтическим азартом Заболоцкий клеймит обывателей — что, в общем-то, нормально для любого поэта, тем более молодого.

Люди в своих жилищах живут «умно и некрасиво». А животные и растения пребывают в гармонии с вселенной и прекрасны таинственной красотой.

Тут требуется небольшое отступление.

Обэриуты и их коллеги-сверстники, вступив во взрослую и в литературную жизнь, оказались в мире, уже «разрушенном до основанья», — то есть лишенном основ и ориентиров. Строить «новый мир» в измененной и постоянно меняющейся реальности предполагалось сообща. Против этого не возражали ни обэриуты, ни их старшие товарищи по авангарду. Но как, из чего? Агитки-листовки явно не годились в качестве инструкций, да и в трудах основоположников марксизма не хватало простора воображению (хоть Заболоцкий и штудировал прилежно Энгельса).

Введенский, Хармс, Заболоцкий и прочие, эти едва повзрослевшие мальчики, словно Кай в чертогах Снежной королевы, пытались сложить слово «ВЕЧНОСТЬ» из льдинок-букв, уцелевших после Первой мировой войны, двух революций, Гражданской войны, голода, террора. В дело шел любой материал, подвернувшийся под руку. От буддизма и всевозможных мистических течений — до философии и поэзии немецкого романтизма. В немецких романтиков обэриуты вообще играли, как современные «ролевики» в героев Тол-киена: у них были свой «Гете», свой «Тик», свой «Новалис»[402].

Каждый помимо общих поисков занимался индивидуальными раскопками. Молодой Заболоцкий нашел для себя трактаты украинского философа Григория Сковороды, работы биолога К. А. Тимирязева, учение Б. И. Вернадского о биосфере и ноосфере, теорию относительности Эйнштейна, книги религиозного мыслителя Н. Ф. Федорова, мечтавшего, что в будущем умершие воскреснут и воссоединятся с живыми.

Из всех этих источников, по капле, понемногу — «диджейская», мозаичная манера Заболоцкого распространялась не только на поэзию, но и на неотделимое от нее мировоззрение, — уже во время подготовки «Столбцов» складывалась натурфилософская концепция поэта. Вкратце ее можно изложить так: мироздание — это единая система, и живая и неживая материя находятся в ней в вечном взаимодействии и взаимопревращении. Эволюционное развитие природы идет от хаоса к гармонии. А человек, обязанный помочь природе достичь вершины развития, должен видеть в ней не только нерадивого ученика, но и мудрого учителя, ибо природа сама по себе обладает сознанием и таит совершенные законы, которые людям только предстоит познать.

Поэтика «Столбцов» держится на двух китах: наработанная сумма приемов — абсурдизм и алогизм, ломка классических ритмов и размеров, гротескно выпуклые образы, пародия, скрытое цитирование, нарочито наивный взгляд на вещи, все то, что революционные критики посчитали «инфантилизмом», «циркачеством» и «юродством», — и медленно вызревающие натурфилософские идеи.

Наглядно эти два кита встречаются в примыкающем к «Столбцам» (вошедшем в дополненной и переработанной позднее версии сборника в раздел «Смешанные столбцы») стихотворении 1929 года «Меркнут знаки Зодиака».

Меркнут знаки Зодиака
Над просторами полей.
Спит животное Собака,
Дремлет птица Воробей.
Толстозадые русалки
Улетают прямо в небо,
Руки крепкие, как палки,
Груди круглые, как репа.
Ведьма, сев на треугольник,
Превращается в дымок.
С лешачихами покойник
Стройно пляшет кекуок.
Вслед за ними бледным хором
Ловят Муху колдуны,
И стоит над косогором
Неподвижный лик луны.

Меркнут знаки Зодиака
Над постройками села,

Спит животное Собака,
Дремлет рыба Камбала,
Колотушка тук-тук-тук,
Спит животное Паук,
Спит Корова, Муха спит,
Над землей луна висит.
Над землей большая плошка
Опрокинутой воды.
Леший вытащил бревешко
Из мохнатой бороды.
Из-за облака сирена
Ножку выставила вниз,
Людоед у джентльмена
Неприличное отгрыз.
Все смешалось в общем танце,
И летят во все концы
Гамадрилы и британцы,
Ведьмы, блохи, мертвецы.

Кандидат былых столетий,
Полководец новых лет,
Разум мой! Уродцы эти —
Только вымысел и бред.
Только вымысел, мечтанье,
Сонной мысли колыханье,
Безутешное страданье, —
То, чего на свете нет.

Высока земли обитель.
Поздно, поздно. Спать пора!
Разум, бедный мой воитель,
Ты заснул бы до утра.
Что сомненья? Что тревоги?
День прошел, и мы с тобой —
Полузвери, полубоги —
Засыпаем на пороге
Новой жизни молодой.

Колотушка тук-тук-тук,
Спит животное Паук,
Спит Корова, Муха спит,
Над землей луна висит.

Над землей большая плошка
Опрокинутой воды.
Спит растение Картошка.
Засыпай скорей и ты!

От музыки нам никуда не деться и здесь — шутливое на первый (да и на второй) взгляд стихотворение стилизовано под колыбельную. Оно вызывает в памяти крылатую фразу «Сон разума порождает чудовищ»: так подписал в конце XVIII века один из офортов серии «Капричос» испанский живописец Франсиско де Гойя. «…Разум мой! Уродцы эти — / Только вымысел и бред» — восклицает лунной ночью лирический герой Заболоцкого. Нежить слетелась на шабаш не на Лысую Гору — в измученное думами и виденьями сознание; то ли чинит бунт против дремлющих сил природы, то ли находится с ними в тайном сговоре. Созвездия Зодиака (в переводе с древнегреческого — «круга жизни») — Овен, Телец, Близнецы и Рак — иронически заменены домашними и понятными «животным Собака» и «животным Паук», «рыбой Камбала» и «растением Картошка». Лешачихи из славянских мифологических лесов обучились модному в 1920-е танцу кекуок. Русалки и сирены, коим полагается куролесить в воде, взмывают в небеса. Людоед ведет себя уж вовсе злобно и неприлично. Впрочем, и британскому джентльмену не пристало ошиваться над окраиной глухого русского села. А «то, чего на свете нет» — весь этот хоровод тварей реальных и сказочных — оказывается одновременно и желанным «мечтаньем», и «безутешным страданьем».

Привычный «школьный» вопрос «что хотел сказать автор?» всегда, мягко говоря, бессмыслен. Потому что мы никогда не знаем наверняка, что именно он хотел сказать (всегда ли автор говорит именно то, что собирался, — совсем другой вопрос).

Мы имеем право только предполагать.

Так, я могу, например, предположить, что стихотворение «Меркнут знаки Зодиака» посвящено любви, ушедшей или уходящей. Действительно — если следовать путем, проложенным венским доктором Зигмундом Фрейдом, то выходки разлетавшихся русалок и людоеда иначе и не истолкуешь. Пляски нежити — взбаламученных мыслей героя — и терзают, и дарят забвение. А выходом из тупика видится лишь крепкий сон под померкшим небосводом. Сон же, как известно всем, — брат-близнец смерти.

Но если любовно-трагическая тема и присутствует здесь на

самом деле — то лишь как одна из многих, которые молодой буффонящий Заболоцкий переплел в своем блистательном «вымысле».

Ключ к главной теме стихотворения — думаю, в «заглавном» Зодиаке: круговороте жизни-смерти. Потом этот мотив станет одним из основных в творчестве поэта.

И если смотреть с такой точки зрения, перед нами — «иронический гимн» вечному обновлению.

Смерть, лукаво притаившаяся за спиной близняшки, тут не страшна — она несет не безнадежность, а надежду на возрождение.

И «тук-тук-тук» колотушки ночного сторожа, призывающий ночью к покою, наутро превратится в радостный стук пробивающихся ростков — в весть о появлении «новой жизни молодой», на пороге которой засыпают «полузвери, полубоги» — то бишь человеки. К утру дело и клонится — ведь звезды на небе меркнут перед рассветом. Какими окажутся в новом, очередном цикле имена знаков Зодиака — того знать никому не дано. А не породит ли новых, невиданных чудовищ выспавшийся разум, «бедный воитель», который пока что безуспешно сражается с химерами, аки Дон Кихот с ветряными мельницами, — зависит только от него.

1929–1933 ГОДЫ. ПОДГОТОВКА СЛЕДУЮЩЕЙ КНИГИ. ПОЭМЫ

После выхода «Столбцов» у Заболоцкого настал очень плодотворный период. В 1929–1933 годах он готовит уже упомянутую дополненную версию своей первой книги. Содержание пополнилось новыми и извлеченными из запасников стихотворениями, расширяющими тематику сборника, и было разделено на две части: «Городские столбцы» и «Смешанные столбцы».

В то же время он пишет ряд поэм, отражающих становление его натурфилософских взглядов: «Торжество земледелия», «Безумный волк», «Деревья», «Птицы». В «копилку» его идей ложатся еще и работы К. Э. Циолковского, с которыми Заболоцкий познакомился в 1932 году.

Две поэмы — «Торжество земледелия» и «Безумный волк» — вместе со «столбцами» должны были войти в книгу «Стихотворения. 1928–1932». Но о новой книге пришлось надолго забыть: после выхода в 1933-м «Торжества земледелия» поэту устроили в печати настоящую травлю. Поэма, в которой

Заболоцкий пытался наложить свой утопический проект на современные ему реалии, делился мечтой о том, что страдания людей и животных закончатся тогда, когда они научатся понимать друг друга, была признана «пасквилем на коллективизацию». Номера журнала «Звезда», в которых по частям печаталось «Торжество земледелия», были изъяты из обращения и уничтожены.

Что же было бы, опубликуй Заболоцкий еще тогда «Безумного волка» — вещь куда более конфликтную и драматическую?.. Ведь даже сейчас кому-то эта поэма кажется надуманной, пустой — и примитивной уже оттого, что легко поддается пересказу, кому-то — едва ли не наиболее глубоким и насыщенным философским подтекстом произведением поэта. Кто-то видит тут апологетику сталинских коллективизации и индустриализации, кто-то — горькую сатиру, а кто-то — метафизическую притчу.

Для Заболоцкого же его «Безумный волк» был, как и «Торжество земледелия», программным сочинением. «Программным» — и до сих пор одним из самых любимых читателями; как ни странно, это редко совпадает.

«БЕЗУМНЫЙ ВОЛК»

Поэма «Безумный волк», написанная в 1931-м, была опубликована в 1965-м, через семь лет после смерти автора.

В августе 1953-го Николай Заболоцкий прочел ее вслух, будучи в гостях у Бориса Пастернака. «Поэма понравилась Пастернаку, — пишет сын и биограф поэта Никита, — и его авторитетное мнение было очень важно для Заболоцкого, ибо сам он считал это произведение одним из своих серьезных достижений, чем-то вроде своего „Фауста“». О том, что Заболоцкий соотносил поэму даже не с «чем-то вроде Фауста», а именно с этим шедевром Гете, свидетельствует эпиграф к ранней, неопубликованной редакции «Безумного волка» — строка из гетевской трагедии: «Hör', es splittern die Säulen ewig grüner Paläst» («Внемли! Раскалываются колонны вечнозеленого дворца»).

Поэма довольно проста по композиции — и действительно поддается пересказу. Она состоит из трех частей: «Разговор с медведем», «Монолог в лесу» и «Собрание зверей».

По мнению литературоведов, каждая часть — это достаточно откровенная аллюзия[403] на различные пушкинские произведения. Первая — на «Сказку о медведихе», вторая — на монолог Пимена из «Бориса Годунова», третья — на «Пир во

время чумы» из цикла «Маленькие трагедии».

В этом нет ничего удивительного — как мы уже знаем, диджей Заболоцкий в раннем своем творчестве постоянно использовал чужие мелодии для создания собственной, ни на что не похожей музыки.

В «Разговоре с медведем» волк, затеявший изменить свою звериную природу, доверчиво делится мечтами с насмехающимся над ним косматым «консерватором» и «конским громилой».

Я, задрав собаки бок,
Наблюдаю звезд поток.
Если ты меня встретишь
Лежащим на спине
И поднимающим кверху лапы,
Значит, луч моего зрения
Направлен прямо в небеса.
Потом я песни сочиняю,
Зачем у нас не вертикальна шея.
Намедни мне сказала ворожея,
Что можно выправить ее…

В «Монологе в лесу» волк уже осуществил свое желание — вывернул себе шею с помощью чудовищного станка, — рассорился не только с медведем, но и с прочим лесным зверьем, и рассказывает о своем житье-бытье в каменной избушке. Он «очеловечился» — ходит в коленкоровой рубахе и «больших невиданных» штанах. Он — ученый-экспериментатор, колдун-самоучка:

Я открыл множество законов.
Если растенье посадить в банку
И в трубочку железную подуть —
Животным воздухом наполнится растенье,
Появятся на нем головка, ручки, ножки,
А листики отсохнут навсегда.
Благодаря моей душевной силе
Я из растенья воспитал собачку —
Она теперь, как матушка, поет.

Из одной березы
Задумал сделать я верблюда,
Да воздуху в груди, как видно, не хватило:
Головка выросла, а туловища нет.

Загадки страшные природы
Повсюду в воздухе висят.
Бывало, их, того гляди, поймаешь,
Весь напружинишься, глаза нальются кровью,
Шерсть дыбом встанет, напрягутся жилы,
Но миг пройдет — и снова как дурак.

Приятно жить счастливому растенью —
Оно на воздухе играет, как дитя.
А мы ногой безумной оторвались,
Бежим туда-сюда,
А счастья нет как нет…

Если в первой части волк все еще находится под властью своей звериной сути (заметим, его добычей оказалось не какое иное животное, а «друг человека» собака), то теперь читает книги и имеет «частые с природой разговоры». Правда, не для того, чтобы стать ей равноправным собеседником, а затем, чтобы преобразовать, разгадав ее «загадки страшные». В речах Безумного волка поровну самовосхваления и самоиронии. Вершина его жертвенного пути, главный опыт над природой и над самим собой — полет над лесом.

Я понимаю атмосферу!
Все брюхо воздухом надуется, как шар.
Давленье рук пространству не уступит,
Усилье воли воздух победит.
Ничтожный зверь, червяк в звериной шкуре,
Лесной босяк в дурацком колпаке,
Я — царь земли! Я — гладиатор духа!
Я — Гарпагон, подъятый в небеса!
Я ухожу. Березы, до свиданья.
Я жил как бог и не видал страданья…

«Собрание зверей» во главе с Председателем отмечает годовщину смерти Безумного — взлетевшего высоко в воздух, но разбившегося о камни. Старый лес погиб во время бури: природа не стерпела насилия над собой. Новый лес, новую жизнь строят волки-инженеры, волки-доктора, волки-музыканты, волки-студенты.

Мы, особенным образом складывая перекладины,

Составляем мостик на другой берег земного счастья.
Мы делаем электрических мужиков,
Которые будут печь пироги.
Лошади внутреннего сгорания
Нас повезут через мостик страдания.
И ямщик в стеклянной шапке
Тихо песенку споет:
— «Гай-да, тройка,
Энергию утрой-ка!»
Таков полет строителей земли,

Дабы потомки царствовать могли…

Жители перерожденного леса чтят волка как мыслителя-первопроходца. Но в то же время им, таким по-человечески расчетливым, прагматичным, наивной и смешной кажется его безрассудная и самозабвенная жажда познания.

Заявление, что Безумный волк — это сам Николай Заболоцкий, выглядит вроде бы и слишком упрощенным, и чересчур дерзким: разве нас не учили чуть ли не с первого класса не путать автора с лирическим героем? И все же соблазн увидеть в волке зеркальное отражение его создателя велик.

Прочесть поэму можно как минимум на трех уровнях: личном, социальном и философском.

Личный — по определению и проще, и сложнее остальных. Начать тут можно издалека: в какой-то степени Безумным волком был и отец поэта, агроном и сельский интеллигент Алексей Агафонович Заболотский. «Отцу были свойственны многие черты старозаветной патриархальности, которые каким-то странным образом уживались в нем с его наукой и его борьбой против земледельческой косности крестьянства» (Н. Заболоцкий, «Ранние годы»). Жизнь его сына, на свой лад, куда ярче явила те же противоречия — возможно, только кажущиеся. Фамилия — составная часть личности: перемену Заболотским-младшим в начале 1920-х годов родовой фамилии на «Заболоцкий» отмечали и продолжают отмечать все без исключения исследователи, трактуя этот акт то так, то эдак, но дружно придавая ему некое символическое значение. И действительно: как не усмотреть в этой замене двух букв на одну попытку слукавить, перехитрить судьбу — отказ от «болотного», земного, деревенского прошлого?

Тем не менее полного отказа от прошлого, от корней не получилось. Об этом говорят стихи не столько позднего Заболоцкого — его, по Пастернаку, «впадение в простоту»[404]

(снова позволим себе забежать вперед) обусловлено, скорее всего, другими причинами, — сколько именно раннего, периода «Столбцов», «Безумного волка», «Торжества земледелия» и «Деревьев».

Молодой Заболоцкий, экспериментатор, реформатор поэзии, искал, в отличие от товарищей-обэриутов, твердой почвы под ногами даже в самых воздушно-бурлескных своих фантасмагориях. Крестьянскую, «корневую» закваску можно усмотреть в упорстве, которое роднит поэта и Безумного волка. Упорство и трудолюбие, возведенные в жизненный принцип, что прослеживается везде и всюду — от юношеских дневников до знаменитого позднего «Не позволяй душе лениться».

Ну а откуда взялись все эти звери, умеющие говорить, смеяться, рассуждать? Наверняка не только из картин Филонова, изображавшего лошадей с грустными человеческими лицами, — но и из сказок, услышанных в детстве, из «чудесной природы Сернура», которая «никогда не умирала» в душе Заболоцкого. Тема Животного Царства вообще всегда — но особенно в 1930-е годы — оставалась одной из важнейших для Заболоцкого.

Волк-оборотень — это тоже сказочный персонаж. Таким вот оборотнем мог нарисовать себя Заболоцкий, чтобы исследовать волка в себе — и себя в волке. Оба они — созерцатели и естествоиспытатели (испытатели естества). Оба верят в бессмертие, ради которого не жаль не то что шею вывернуть, но и сломать ее, коли придется.

На социальном уровне поэма читается прежде всего как преломление коммунистических идей (вернее, идей построения коммунизма в отдельно взятой стране), которые в определенный момент, казалось, совпадали с идеями художников и поэтов авангардистского круга. Но ко времени написания «Безумного волка» стало очевидно, что авангардистская утопия и взгляды советской власти на жизнь в целом и на искусство в частности расходятся самым решительным образом. Я думаю, что поэма отразила тогдашние впечатления и размышления Заболоцкого. Противоречия между ними как будто заставили его раздвоиться: в поэме проверяют соответствие лозунгов действительности и поэт-волк (автор), и волк-поэт (герой). Действительность же была такова: гонения на авангард начались еще в конце 1920-х; к 1931 году не было уже ни ОБЭРИУ, ни «школы Малевича»; уже шли аресты — хотя пока еще казни милостиво заменялись ссылками на периферию; уже покончил с собой Маяковский, мечтавший, как и многие, «по чертежам, деловито и сухо» строить «завтрашний мир». И, даже свято веря в светлое будущее, Заболоцкий не мог не понимать, что индустриализация и

коллективизация по-сталински очень уж мало походили на его вскормленный теориями Вернадского и Федорова проект преображения мироздания.

Переход из «царства необходимости» в «царство свободы» невозможен в окружающей, «объективной» реальности, но возможен в поэме. Пусть ее герои и остаются ограниченными в возможностях: Безумный волк — законами природы, на которые кощунственно пытался посягнуть; волк-студент — рамками собственного сознания, что роднит его, шагнувшего на недостижимую для «старорежимного» зверья ступень эволюции, с медведем, собеседником Безумного из первой части.

Читая поэму как философскую притчу о познании и его пределах, мы замечаем, что нам недостает некой черты, обычно присущей притчам: пафоса. Пафосу попросту не выжить в характерной для раннего Заболоцкого игровой стихии: гротеск, обилие «снижающих» метафор и пародийно переосмысленных цитат. Трагикомическая ирония, пронизывающая поэму, наглядно ощутима и в образах, как всегда у Заболоцкого и раннего, и позднего, живописных и осязаемых (вспомним манифест ОБЭРИУ: «Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами»). Строители нового и прекрасного леса выглядят не менее нелепыми и смешными, чем Безумный волк, «лесной босяк в дурацком колпаке».

И последнее: за четыре года до «Безумного волка», в 1927-м, немецко-швейцарский писатель Герман Гессе написал роман, ставший едва ли не библией для нескольких поколений думающей молодежи. Назывался он — «Степной волк». Несходство двух этих произведений, двух волков, двух писателей, двух философских концепций — очевидно. А вот что касается сходства… Это может стать интереснейшей темой для самостоятельных размышлений.

1933–1938 ГОДЫ. ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ. «ВТОРАЯ КНИГА»

В жизни Николая Заболоцкого наступило странное время — время связанных рук и относительного благополучия.

Он жил с семьей (женой Екатериной Клыковой и родившимися в 1932-м сыном Никитой и в 1937-м дочерью Наташей) в «писательской надстройке» на канале Грибоедова, 9.

Занимался по преимуществу тем, что переводил по подстрочникам сочинения поэтов народов СССР и классиков европейской литературы.

И делал это, так же как делал все, за что бы ни брался, — с полной отдачей, к чему приучил себя еще в ранней юности. И вскоре завоевал себе репутацию высококлассного переводчика.

Он путешествовал по Грузии, искренне полюбил ее народ, природу, культуру, подружился с грузинскими поэтами — Симоном Чиковани и Тицианом Табидзе.

Перевел и обработал для юношества поэму Шоты Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Пересказал, адаптировав для школьников, романы Франсуа Рабле «Гар-гантюа и Пантагрюэль» и Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле».

Начал переводить «Слово о полку Игореве» с древнерусского на современный русский.

Однако его «диджейская» деятельность не сводится только к «аранжировке» чужих произведений. В 1937 году наконец был издан тонкий — семнадцать стихотворений — сборник, названный коротко и по существу: «Вторая книга». Сюда вошли помимо стихов, развивавших прежние темы, посвящения живым и усопшим вождям. Но не стоит осуждать автора за «конформизм»: ведь именно напечатанные на страницах периодических изданий «Прощание» (стихотворение на смерть С. М. Кирова) и прославляющая Сталина «Горийская симфония» позволили Заболоцкому ненадолго получить передышку, убедив недоверчивые власти в своей лояльности.

«Горийскую симфонию» разбирать мы не станем. Поговорим лучше о стихотворении 1935 года «Начало зимы».

Зимы холодное и ясное начало
Сегодня в дверь мою три раза простучало.
Я вышел в поле. Острый, как металл,
Мне зимний воздух сердце спеленал,
Но я вздохнул и, разгибая спину,
Легко сбежал с пригорка на равнину,
Сбежал и вздрогнул: речки страшный лик
Вдруг глянул на меня и в сердце мне проник.
Заковывая холодом природу,
Зима идет и руки тянет в воду.
Река дрожит и, чуя смертный час,
Уже открыть не может томных глаз,
И все ее беспомощное тело
Вдруг страшно вытянулось и оцепенело
И, еле двигая свинцовою волной,
Теперь лежит и бьется головой.

Я наблюдал, как речка умирала,

Не день, не два, но только в этот миг,
Когда она от боли застонала,
В се сознанье, кажется, проник.
В печальный час, когда исчезла сила,
Когда вокруг не стало никого,
Природа в речке нам изобразила
Скользящий мир сознанья своего.
И уходящий трепет размышленья
Я, кажется, прочел в глухом ее томленье,
И в выраженье волн предсмертные черты
Вдруг уловил. И если знаешь ты,
Как смотрят люди в день своей кончины,
Ты взгляд реки поймешь. Уже до середины
Смертельно почерневшая вода
Чешуйками подергивалась льда.

И я стоял у каменной глазницы,
Ловил на ней последний отблеск дня.
Огромные внимательные птицы
Смотрели с елки прямо на меня,
И я ушел. И ночь уже спустилась.
Крутился ветер, падая в трубу.
И речка, вероятно, еле билась,
Затвердевая в каменном гробу.

Мне хочется сравнить это красивое и неуютное стихотворение с рассматривавшимся ранее стихотворением «Меркнут знаки Зодиака». И там и здесь — речь о круговороте жизни-смерти. Но как же отличается «Начало зимы» от озорной, хоть и «не по-детски» серьезной колыбельной!

Проецируя на себя природу — или природу на себя, — Заболоцкий исследует самый болезненный и пугающий этап житейского цикла: умирание. Смерть, кокетничавшая как бы в шутку с пусть и не на шутку измученным разумом героя в «Знаках Зодиака», — в «Начале зимы» смотрит в упор. (А слова «глянул», «взгляд», «смотреть» возникают с почти навязчивой частотой.) Всё здесь холодно, остро, всё царапает глаз, руку, душу. Лед, металл, камень, воздух. Не осталось и следа от словесных игр и иронических двусмысленностей, так характерных для ранних стихов. Наоборот — эпитеты рассчитаны на однозначную эмоциональную реакцию, детали, могущие вызвать ужас и тоску, нарочито преувеличены. Это делает стихотворение похожим на триллер — киножанр, отцом которого был Альфред Хичкок, как

раз в начале — середине 1930-х снимавший свои первые фильмы. Вряд ли Заболоцкий мог их видеть. Тем не менее музыка, которая слышится внутреннему уху, сродни той, с помощью которой создатели триллеров с хичкоковских же времен добивались эффекта саспенса («саспенс», по определению французского кинорежиссера Франсуа Трюффо, означает «нарастание напряженного ожидания»).

И все-таки здесь еще присутствует вера если не в бессмертие, то хотя бы в возможность отогнать, отсрочить смерть. «И я ушел». Подальше от гроба, в котором бьется, умирает-затвердевает речка. К жизни.

И тут опять поневоле в строку просится время. Эпоха. К 1935 году репрессивная система развернулась еще не в полную мощь, но «ночь уже спустилась», утопив во мгле многих близких Заболоцкому людей.

Я думаю, что фон стихотворения («закадровая» мелодия, гнетущий лейтмотив) — предчувствие гибели — отчасти обусловлен этими как бы тоже «закадровыми», внешними, не связанными напрямую со «скользящим миром сознанья» обстоятельствами.

АРЕСТ. ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ССЫЛКА

19 марта 1938 года Заболоцкий был арестован НКВД. Так же, как за семь лет до этого его друзья Введенский и Хармс, — якобы за принадлежность к некоей контрреволюционной писательской организации. На этот раз ее главой «назначили» широко известного уже к тому времени поэта Николая Тихонова.

Много лет спустя Заболоцкий напишет «Историю моего заключения» — один из сотен документов страшной эпохи.

Поэта вызвали «по срочному делу» в Ленинградское отделение Союза писателей, где в кабинете уже ждали двое энкавэдэшников в штатском. Домой он вернулся в специальной машине и в сопровождении непрошеного эскорта. Только здесь наконец был предъявлен ордер на арест. Поэта отвезли в ДПЗ (Дом предварительного заключения), перед тем обыскав квартиру в присутствии его жены и двух маленьких детей и изъяв два чемодана рукописей и книг.

Первый допрос продолжался четверо суток. От Заболоцкого требовали, чтобы он оговорил себя и других писателей: Федина, Тихонова, Маршака, Хармса с Введенским и уже убитых Олейникова и поэта Тициана Табидзе. До поры до времени обвиняемого не били: осыпали бранью и угрозами, морили

голодом, не давали спать. На протесты отвечали: «Действие конституции кончается у нашего порога».

В какой-то момент измученный издевательствами поэт потерял контроль над собой и сам стал угрожать следователям. Его рассудок помутился. Начались галлюцинации.

«Не знаю, сколько времени это продолжалось. Наконец меня вытолкнули в другую комнату. Оглушенный ударом сзади, я упал, стал подниматься, но последовал второй удар — в лицо. Я потерял сознание. Очнулся я, захлебываясь от воды, которую кто-то лил на меня». Заболоцкого проволокли по тюремным коридорам и заперли в камере, где он снова впал в беспамятство. «Как только я очнулся (не знаю, как скоро случилось это, первой мыслью моей было: защищаться! Защищаться, не дать убить себя этим людям или, по крайней мере, не отдать свою жизнь даром!» Полуобезумевший узник попытался забаррикадироваться тяжелой железной койкой, а потом — отбиться от вбежавших надзирателей шваброй. «Чтобы справиться со мной, им пришлось подтащить к двери пожарный шланг и привести его в действие. Струя воды под сильным напором ударила в меня и обожгла тело. Меня загнали этой струей в угол и после долгих усилий вломились в камеру целой толпой. Тут меня жестоко избили, испинали сапогами, и врачи впоследствии удивлялись, как остались целы мои внутренности, — настолько велики были следы истязаний».

Полуживого, бредившего Заболоцкого перевели в тюремную больницу Института судебной психиатрии. Оттуда — обратно в ДПЗ, в общую камеру. Она была рассчитана на двенадцать-пятнадцать человек, на практике же заключенных в ней помещалось от семидесяти до ста. Здесь Заболоцкому пришлось провести несколько месяцев. Следствие тем временем топталось на месте — из-за «несговорчивости» поэта, которого ни физическими, ни моральными пытками не удалось заставить возвести поклеп на себя и товарищей.

Ни тогда, ни десятилетия спустя он не считал себя героем. Сохранить достоинство было для него вопросом обычной человеческой порядочности. О других — сломавшихся, потерявших волю — он много позже вспоминал скорее с сожалением, чем с осуждением: слишком хорошо понял в тюрьме разницу между свободой и несвободой, калечащей тело и — в первую очередь — душу.

В августе Заболоцкого перевели в «Кресты». В начале октября объявили приговор, по тем временам еще очень мягкий (за поэта вступился его несостоявшийся «подельник» Тихонов), — пять лет лагерей «за троцкистскую контрреволюционную деятельность».

Отбывать срок ему полагалось на строительстве БАМа — легендарной Байкало-Амурской магистрали. 8 ноября партия заключенных, среди которых находился и «враг народа» Николай Заболоцкий, отправилась из Ленинграда в Свердловскую пересыльную тюрьму.

5 декабря — не иначе как по насмешке судьбы в День Конституции СССР — начался, словами Заболоцкого, «великий сибирский этап».

Путь по Сибирской магистрали, из Свердловска в Комсомольск-на-Амуре, длился больше двух месяцев. Люди в битком набитой теплушке страдали от голода, жажды, грязи, насекомых, а соседство с уголовниками представляло для тех, кто, как Заболоцкий, был осужден по «политическим» статьям, серьезную опасность.

В лагере Заболоцкий поначалу работал на лесоповале и в каменоломнях. И вряд ли сумел бы выжить даже с его крестьянской закваской, но посчастливилось стать чертежником в проектном бюро при строительстве нефтепровода. Взять карандаш распухшими пальцами удалось не сразу.

А власти и издалека бдительно следили за поэтом.

Огромные внимательные птицы
Смотрели с елки прямо на меня…

«Сочинять ему строжайше запрещалось, — рассказывал Никита Заболоцкий в интервью газете „Труд“ в 2003 году. — Вот характерный эпизод. На одно из построений вышел собственной персоной начальник лагеря — большой интеллектуал, о котором говорили: „другие просто палачи, а наш — палач культурный“. И вот он спрашивает надсмотрщиков: „Как там наш поэт Заболоцкий — стихи пишет?“ Ему рапортуют: „Зэка Заболоцкий по работе и в быту замечаний не имеет. Говорит, что стихов больше писать не будет“. Тогда начальник удовлетворенно крякнул: „Ну, то-то же!“»

Он и тут не сдался, не ожесточился. Писал жене, что душа его «незаслуженно и ужасно ужалена», но немногим позже писал и такое: «Время моего душевного отчаяния давно ушло, и я понял в жизни многое такое, о чем не думал прежде. Я стал спокойнее, нет во мне никакой злобы, и я люблю эту жизнь со всеми ее радостями и великими страданиями…»

18 августа 1944 года Заболоцкий был освобожден из заключения и определен на поселение, оставшись в лагере в качестве вольнонаемного работника. Жене и детям разрешили приехать к нему в Алтайский край.

В феврале 1945-го семья Заболоцких переехала в Караганду, где Николай Алексеевич работал в тресте «Шахт-строй». Здесь, в условиях, мало благоприятствующих умственному труду, Заболоцкий заканчивает начатый до ареста перевод «Слова о полку Игореве».

В мае 1946-го, благодаря хлопотам Тихонова и Фадеева, генсека и председателя правления Союза писателей СССР, Министерство госбезопасности разрешило Заболоцкому поселиться в Москве «под агентурным наблюдением». Два года семья Заболоцких жила у друзей, в городе и на даче в писательском поселке Переделкино, затем получила от Союза квартиру на Хорошевском шоссе.

ГОДЫ «НА ВОЛЕ». СТИХИ И ПЕРЕВОДЫ. ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗАВЕЩАНИЕ И «ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ СВОД»

Хотя в том же 1946-м Заболоцкого восстановили в Союзе писателей, он еще долго находился под постоянным контролем властей. Тем не менее радость от возвращения в нормальную человеческую жизнь — пусть не в ставший родным Ленинград, куда он приедет еще только раз, в 1956-м, а в Москву, — дала ему прилив сил.

Он пишет новые стихи — и похожие, и не похожие на старые. Снова едет в Грузию, по которой наверняка успел соскучиться за годы вынужденных «путешествий» под конвоем.

«Передо мной стоял спокойный человек, аккуратно одетый в стандартный москвошвеевский костюм довоенного образца, кругловатое лицо, роговые очки в негрубой оправе, гладкие волосики, причесанные чуть вбок. Прозаическая внешность, никаких катастроф позади! И казалось, ничто не нарушало и не нарушает его внутреннего равновесия…» Таким увидел Заболоцкого весной 1947 года в грузинском селении Сагурамо драматург и киносценарист С. А. Ермолинский. «Когда я вспоминаю это свое первое впечатление, я вижу, что у него была не маска, не желание спрятаться за нею, а совсем ненатруженное, абсолютно естественное поведение. Это был характер — собранный и не разрушенный никакими обстоятельствами».

В 1948 году вышел сборник «Стихотворения» — сложная комбинация любви и расчета. Большая часть произведений в книге посвящалась Грузии — и тут же присутствовала «Горийская симфония», переизданная к 70-летию Сталина. После выхода «Стихотворений» Заболоцкий был пожалован престижным заказом — ему предложили превратить сделанный им в 1930-х

пересказ «Витязя в тигровой шкуре» Руставели в полноценный перевод.

С 1949-го до 1952 года поэт, как и в 1930-е, жил в основном переводами. Но в 1956–1958 годах пришел последний и невероятно плодотворный всплеск творческой активности. К этому времени, по словам Никиты Заболоцкого, относится более половины всех произведений «московского» — послевоенного и послелагерного — периода.

1956-й — это год, когда наступила «оттепель». На XX съезде КПСС заговорили о преступлениях сталинизма. Воздух очистился. И Заболоцкий смог вздохнуть свободнее. Наконец он имел право высказать то, что мучило его, — тогда, в неволе, и потом, в тяжелых воспоминаниях. И высказал — в прозе, в «Истории моего заключения», и в стихах — «Где-то в поле возле Магадана», «Противостояние Марса», «Казбек».

Потом — сверкающим каскадом драгоценностей — посыпались другие стихи. «Поэма весны», «Детство», «Птичий двор», «Подмосковные рощи»… Цикл «Последняя любовь», каждое из десяти стихотворений которого — шедевр любовной лирики. Цикл «Рубрук в Монголии», в озорных строфах которого Заболоцкий будто бы приближается к самому себе «обэриутской эпохи».

Дело, конечно, не только в разрядившейся атмосфере, но и в сугубо личных причинах. Поэт, переживший инфаркт (второй инфаркт свел его в могилу 14 октября 1958-го), состарившийся прежде времени из-за физических и моральных пыток, не мог не чувствовать приближения смерти. Он спешил выполнить свой долг перед собой и миром, сказать все, что не успел сказать раньше.

В 1957 году вышел четвертый (не считая юношеских «Хороших сапог», рассчитанных на детей) сборник Заболоцкого. Самый полный из прижизненных — шестьдесят девять стихотворений и избранные переводы, — но никак не отражавший ни объективной картины творчества поэта, ни его собственных представлений о том, какой должна быть книга.

За несколько дней до смерти Николай Алексеевич составил литературное завещание: точный план итогового сборника — «Заключительный свод». Завещание яснее ясного свидетельствует о том, что Заболоцкий не отрекался от своей молодости. В «Заключительный свод» вошел расширенный вариант книги, не увиденной читателями в 1933-м, — «городские» и «смешанные столбцы», поэмы «Торжество земледелия», «Безумный волк» и «Деревья». Остальную часть «Свода» заняли стихотворения 1932–1958 годов, в том числе циклы «Последняя любовь» и «Рубрук в

Монголии».

Душеприказчики сумели выполнить последнюю волю поэта намного позже, чем им хотелось бы. Нынешний читатель может познакомиться с «Заключительным сводом» Заболоцкого по книге «Стихотворения», выпущенной в 2007 году издательством «Эксмо», — томику из серии «Всемирная библиотека поэзии».

В литературоведении, да и в народе, твердо устоялось деление на «раннего» и «позднего» Заболоцкого. Причем если «интеллигенты» тянутся к Заболоцкому обэриутской поры, то люди «попроще» предпочитают «Некрасивую девочку» (недаром строчки этого стихотворения сделались расхожей цитатой: «…что есть красота / И почему ее обожествляют люди? / Сосуд она, в котором пустота, / Или огонь, мерцающий в сосуде?») и «Признание» (известное и вообще не читающим по песне «Зацелована, околдована, / С ветром в поле когда-то обвенчана, / Вся ты словно в оковы закована, / Драгоценная моя женщина!», — в которой недрогнувшая рука заменила выразительнейшее сочетание эпитетов «горькую, милую» («И слезами и стихотвореньями / Обожгу тебя, горькую, милую») на слюнявое и пустое «добрую, милую»).

Здесь я не оригинален — как уже сказал в самом начале, больше всего люблю «Столбцы» с их сумасшедшим драйвом. Но все же считаю деление на «разных Заболоцких» надуманным. Заболоцкий 1940—1950-х сильно отличается от Заболоцкого 1920—1930-х. Иначе и быть не могло после всех пережитых страданий. И даже если бы их не было (хотя история не знает никаких «если») — трудно встретить человека, тем более творческого, который в сорок и пятьдесят лет остался в точности таким же, как в двадцать и тридцать. Сопоставляя воспоминания современников о Заболоцком с его стихами последних десятилетий, замечаешь странную вещь: став осторожнее и замкнутее — еще бы! — и в повседневной жизни, и в творчестве, он одновременно стал как будто более открыт обычным человеческим чувствам.

Однако самое главное — взгляд Заболоцкого на мир, само устройство его волшебно-зоркого глаза — не изменилось. Разве что сместился акцент — с «макромира» на «микромир». На склоне лет он изучал законы человеческой души так же, как в юности изучал законы мироздания. Но и прежние темы — природа и человек, связь всего сущего на земле и в космосе — не ушли: достаточно прочесть «Лесную сторожку» или «На закате».

Другой стала поэтика: задиристые, яркие джазовые синкопы сменились классически-совершенными плавными переливами. Но никуда не делась — лишь обрела зрелые «грудные» ноты —

музыкальность стихов.

Свое кредо «поздний» Заболоцкий формулировал так: «Мысль — Образ — Музыка».

А стало быть, я не ошибся в выборе метафоры, представив себе любимого поэта в образе диджея — творца вечно современных композиций и мелодий.

Сергей Завьялов
СОВЕТСКИЙ ПОЭТ
Александр Трифонович Твардовский (1910–1971)

1

Литература *социалистического реализма*[405], при всей ее кажущейся элементарности на фоне современных ей мировых движений *высокого модерна*[406] или *сюрреализма*[407] чрезвычайно трудна для понимания. Причина этой затрудненности — иная, *немодерная* природа советской цивилизации, сочетавшаяся с провозглашением революционных, то есть как раз в высшей степени модерных, ценностей, что вводит в заблуждение читателя, который принимает высказывание советского писателя буквально. Дополнительную сложность создает и то, что за семьдесят четыре года существования советского режима несколько раз происходила трансформация идеологии — тщательно при этом маскируемая.

История ставила перед художником, амбиции которого не сводились исключительно к снисканию государственных почестей на очередном идеологическом галсе, задачу невероятной сложности: его высказывание одновременно должно было и не выходить за рамки возможного, принятого — и содержать хотя и не выговоренные прямо, но улавливаемые читателем почти на подсознательном уровне симптомы жестоких общественных травм.

Нарушение такого баланса в одну сторону могло привести к смерти творческой, как это случилось с такими значительными писателями 1920-х годов, как Николай Тихонов (1896–1979), Константин Федин (1892–1977), Павло Тычина (1891–1967), превратившимися в заурядных графоманов. Нарушение же в другую сторону могло привести к смерти физической, как это случилось вовсе не с врагами советской власти, но с теми, кто или слишком ассоциировался с предыдущим, негласно отмененным, идеологическим курсом (Борис Корнилов, Исаак Бабель, Егише Чаренц) или оказался не в состоянии заметить той скрытой угрозы, которую нес их, казалось бы, апологетический текст (Осип Мандельштам в «Оде», Николай Заболоцкий — правда, чудом выживший, — в «Горийской симфонии»). Но и

балансирование не давало гарантии успеха: бывали случаи, когда именно оно вызывало литературный паралич (Юрий Олеша, Михаил Шолохов, Ольга Берггольц).

Советская литература — порождение исторической трагедии и в ряде случаев — страшное свидетельство об этой трагедии, порой она — гениальная оговорка, позволяющая заглянуть в те состояния человеческого сознания, которые скрыты для высказывания любого иного типа.

По мере того, как современная эстетика прощается с *эстетизацией* и с присущими той *хорошим вкусом* и *хорошим языком,* а современная этика — с *героическим, разумным* и *благородным,* как все большее место в литературе и искусстве занимает человек в *пороговом состоянии,* как все более проблематичным видится сам *феномен человека* и философы констатируют *смерть человека* в традиционном понимании этого слова, тем большее внимание антропологической мысли привлекают неортодоксальные, маргинальные, тупиковые линии общественной эволюции. Одной из таких линий было, безусловно, и советское общество.

К сказанному необходимо прибавить, что особый интерес проявляет к *советскому* опыту левая, неомарксистская мысль, переживающая сегодня в Западной Европе (после кризиса 1980—1990-х) новый подъем. В отличие от праволиберальной позиции тотального отвержения *советского* и *коммунистического* как изначально уродливого извращения законов человеческой природы и приравнивания СССР к нацистской Германии, эта позиция видит особый трагизм именно в неоднозначности и противоречивости происходивших событий, сочетании свободы с тюрьмой, коварных мутациях таких фундаментальных реалий как *класс* и *эксплуатация.*

Александр Твардовский — едва ли не наиболее яркая фигура соцреалистической поэзии. С одной стороны, чрезвычайно ценимый властью (причем последовательно — тремя отталкивавшимися друг от друга группировками), а с другой стороны, имевший читателя в самых разных социокультурных группах, он сумел сохранить предельно возможную внутри советского общества степень независимости — вероятно, именно благодаря своему глубинному родству с этим обществом.

2

Александр Трифонович Твардовский родился 21 (8) июня 1910 года на хуторе Столпово близ деревни Загорье

Починковской волости Ельнинского уезда Смоленской губернии. В 1927 году, в результате советской реформы административного деления, находящийся в пятидесяти километрах от Смоленска Починок стал районным центром.

История этого края имеет свои особенности: местный диалект *(западный южного наречия,* по современной терминологии, распространенный на юге Псковской, западе и центре Смоленской и на западе Брянской областей) до революции классифицировался как относящийся к белорусскому, а не к русскому языку. За этим стоят определенные реалии: местные жители, как и жители Северной Белоруссии, — потомки племени *кривичей.* До 1667 года (с небольшими перерывами) они входили, вместе со всеми другими белорусами, в состав Великого княжества Литовского. Восточнее современной государственной проходила граница и позднее: ряд теперешних приграничных районов Смоленской области были присоединены к России только в 1772 году и при этом оставались в составе Витебской губернии, где действовали несколько иные законы: униатство, а не православие до середины XIX века, черта еврейской оседлости (там находился, в частности, знаменитый хасидский центр Любавичи). Однако следует заметить, что для подавляющей части как витебских, так и смоленских крестьян проблема национальной идентичности не стояла вплоть до 1920-х годов (современная пограничная линия, бывшая до 1991 года административной, была установлена в 1924 году), когда началась кампания по ликвидации безграмотности и в соседних районах сходным образом говорящих людей стали обучать письму по различным правилам: одних — русскому, других — белорусскому. Чуть позднее населению были выданы паспорта с также разнящейся записью в графе «национальность». Выходцев со Смоленщины отличают и фамилии: Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Пржевальский как русские не воспринимаются.

Фамилия поэта вошла в фольклор Польши и Белоруссии: его герой, *пан Твардовский,* подобно Фаусту, продает душу дьяволу. На эту тему написаны баллада Адама Мицкевича и повесть Юзефа Крашевского. В России к этой легенде обращался композитор Алексей Верстовский в опере «Пан Твардовский» (1828).

Александр Твардовский — не единственный Твардовский в большой литературе: однофамилец и почти ровесник советского поэта поляк Ян Твардовский (Twardowski, 1915–2006) занимает весьма значительное место в послевоенной поэзии своей страны. Но, пожалуй, все же наиболее известный в Европе Твардовский — Казимеж (1866–1938), основатель львовско-варшавской школы

философской логики.

Родители поэта были крестьянами, но не обычными. Отец, сын безземельного отставного солдата, зарабатывал на жизнь кузнечным делом, в результате чего купил хутор. Мать (в девичестве Плескачевская) была дочерью дворянина-однодворца, ведшего, тем не менее, обычное крестьянское хозяйство. Оба они были грамотны, что в их поколении было уделом меньшинства: по переписи населения 1897 года в Европейской России грамотны были лишь 23 % населения (33 % мужчин и 14 % женщин). Дома были даже книги, что для деревни было совсем уже экзотикой.

Тем не менее нормального школьного образования поэт не получил. Перед революцией и вплоть до первой советской школьной реформы, завершенной к 1923 году, в сельской местности функционировали пятилетние, так называемые *двухклассные* (в селах побольше), и трех- или четырехлетние, *одноклассные* (в селах поменьше), училища, которые посещало лишь около половины детей. Твардовский и закончил эти два *класса* к тринадцати годам, что давало право поступления в среднюю школу (школу II ступени по тогдашней терминологии), но ближайшая средняя школа находилась в уездном городе, расстояние до которого, тридцать километров, было в то время непреодолимо.

Надо заметить, что до революции по всей империи насчитывалось менее 2000 средних школ всех типов с 600 000 учащихся (т. е. около 100 000 на параллели) на более чем 150 миллионов населения, что давало возможность получить хотя бы неполное среднее образование лишь 3 % населения.

Советская школьная реформа, упразднившая иерархию средних школ и сделавшая их несоизмеримо доступнее для выходцев из социальных низов, в условиях не преодоленной тотальной неграмотности (даже в 1926 году, после многолетней кампании *ликбеза,* перепись населения зафиксировала лишь 57 % умеющих читать и писать в возрасте до пятидесяти лет) и отсутствия всеобщего начального образования (оно было введено в 1930 году, семилетнее, кстати, — лишь в 1956-м) не могла за несколько лет сделать среднее образование доступным для крестьян. Однако она могла открыть путь «наверх» (так называемый социальный лифт) — дать возможность учиться в высших учебных заведениях без формально завершенного среднего образования.

После чего поэт поступил сначала в Смоленский

педагогический институт, а затем в МИФЛИ (Московский институт философии, литературы и истории, заменявший в 1930-е годы расформированные гуманитарные факультеты университета), который он закончил в возрасте двадцати девяти лет в 1939 году.

3

Еще в четырнадцатилетнем возрасте Твардовский стал членом комсомола, что открыло для него возможность выступать в роли *селькора* губернских газет, печатая в них сначала заметки, а затем фельетоны в прозе и, позднее, в стихах. Постепенно назревал конфликт юноши с семьей, относившейся ко всему этому с глухим неприятием. В семнадцатилетнем возрасте он уходит из семьи и поселяется в Смоленске, зарабатывая на жизнь литературной поденщиной.

Смоленск этих лет — центр вновь образованной Западной области, включившей в себя территорию теперешних Смоленской, Брянской, большую часть Калужской и значительную часть Псковской областей. И хотя его население немного не достигало ста тысяч жителей (тогда в Европейской России, исключая Поволжье и Юг, кроме двухмиллионных Ленинграда и Москвы, было всего семь таких городов), в нем наличествовала культурная инфраструктура, включая отделение РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей), в которую Твардовский тут же вступил. Руководителем местного филиала ассоциации до своего переезда в Москву в 1931 году был Михаил Исаковский (1900–1973), крупнейшая фигура поэзии соцреализма в 1930-е годы, оказавший на Твардовского значительное влияние и поддержавший его начинания. В эти же годы в смоленской поэзии появляются еще два заметных дебютанта, Николай Рыленков (1909–1969) и Александр Гитович (1909–1966), вскорости перебравшийся в Ленинград. В каком-то смысле можно сказать, что «смоленская школа» — уникальное явление, так как заметные литературные объединения в российской провинции (если не считать таковой находящуюся на Украине Одессу 1920-х) стали появляться только в последние годы XX века.

В 1931 году антисоветски настроенная семья поэта (включая несовершеннолетних младших детей) попала под репрессии, вызванные коллективизацией сельского хозяйства, и была выслана за Урал. Эту участь разделили около 380 тысяч семей (1 млн 800 тысяч человек), то есть 1,5 % сельского населения, из которых от тяжелых условий жизни погибло, вероятно, от 200 до

300 тысяч. Младший брат Александра, Иван Твардовский (1914–2003), прошедший через ссылку, фронт, финский плен и ГУЛАГ, а затем тоже ставший писателем, даже и в 1960-е годы продолжал находиться с ним в конфликте на политической почве.

Однако нет никаких оснований подозревать поэта в неискренности его позиции или в карьеризме: в 1931 году двадцатилетний внештатный журналист не занимает никаких общественно значимых позиций и не пользуется никакими привилегиями. Его разрыв с семьей случился давно и носит мировоззренческий характер, лавина же репрессий, так называемый *Большой террор,* окончательно трансформировавший революционное общество в тоталитарное, — впереди.

Пока же Твардовский делает первые литературные шаги: в местном издательстве выходят его поэмы «Путь к социализму» (1931) и «Вступление» (1932), повесть «Дневник председателя колхоза» (1932), «Сборник стихов. 1930–1935» (1935).

Жизнь поэта резко изменил неожиданный успех поэмы «Страна Муравия» (1936). Вышедшая поначалу также в местном издательстве, она немедленно была переиздана в Москве и оценена поистине со сталинским размахом: квартира в столице, орден Ленина. Тогда же поэт получил возможность вернуть из ссылки семью. Когда в 1940 году были учреждены Сталинские премии, тридцатилетний Твардовский, став лауреатом второй степени, оказался в одном ряду с поэтическим наследником Маяковского Николаем Асеевылл (1889–1963), удостоенным премии первой степени, а также украинцем Павло Тычиной, белорусом Янкой Купалой (1882–1942), грузином Георгием Леонидзе (1899–1966) и девяностопятилетним казахским сказителем Джамбулом (1846–1945), представлявшими «братские республики». Самым молодым в «поэтической плеяде» был Сергей Михалков (1913–2009), удостоенный премии за стихи для детей.

4

1930-е годы, в которые Твардовский сделал свою ослепительную карьеру, были вообще эпохой стремительных подъемов и падений, вызванных трансформацией общества. Революционный проект, ставивший своей целью эмансипацию социальных низов, оказался в высшей степени успешным, однако неоромантическое представление об этих низах не позволило «старым большевикам» спрогнозировать собственную гибель в результате этой эмансипации. В искусстве в результате тех же причин были отодвинуты на задний план все те, кто олицетворял

собой «молодую советскую культуру» 1920-х. Это была не обычная поколенческая смена, но смена классовая, так как среди поэтов, занявших к началу 1940-х ведущие посты, кроме нескольких юных, как Твардовский, были, в основном, представители поколения, родившегося около 1900 года: Василий Лебедев-Кумач (1898–1949), Степан Щипачев (1898–1980), Алексей Сурков (1899–1983), Михаил Исаковский, Александр Прокофьев (1900–1971). Те, кого они отодвинули, были их ровесниками, иногда даже младшими, но принадлежали к иным социокультурным группам, как конструктивисты Илья Сельвинский (1899–1968) и Владимир Луговской (1901–1957), а также «комсомольцы» Александр Безы-менский (1898–1973), Михаил Светлов (1903–1964) и Иосиф Уткин (1903–1944).

Впервые за все время после появления *авторства* поэзия стала бытовать в формах, не просто адресованных каждому, но и как бы адресуемых каждым. Это был некий недолгий момент, когда ее популистские или пропагандистские тенденции находились в равновесии с собственно фольклорными. Страшное отчуждение «простого» человека от «культуры», по поводу которого столько рефлексировали до революции и бороться с которым в первые годы после нее намеревались через «воспитание нового человека» в ходе «культурной революции», вдруг оказалось преодолено: последователи *классическою* (как теперь принято говорить *палео-)* марксизма объяснили бы этот факт новой *надстройкой,* сформировавшейся вне зависимости от чьей-то воли над экономическим *базисом* нового социума. Для выходцев из образованных слоев это была катастрофа, о чем ярче всего свидетельствует видящая в советской жизни прежде всего абсурд поэзия группы ОБЭРИУ (кстати, ровесников тех, о ком выше шла речь): Константина Вагинова (1899–1934), Николая Заболоцкого (1903–1958), Александра Введенского (1904–1941), Даниила Хармса (1905–1942); для выходцев из социальных низов — возможность аутентичного высказывания.

Уже следующее литературное поколение, оказавшееся в центре внимания после войны, не сможет удержать этого равновесия: оно, во-первых, вновь будет сформировано относительно образованным слоем (и, значит, менее наивным, более конформистским), а, во-вторых, социальный заказ «большого стиля» позднесталинских лет будет требовать от авторов, с одной стороны — большей респектабельности (то есть холодного казенного величия), а с другой — большего участия в рутинной пропагандистской работе (борьба с «поджигателями войны», с «низкопоклонством перед Западом» и

«космополитизмом», «патриотическое воспитание молодежи»). Такая судьба постигла много обещавших поначалу Константина Симонова (1915–1979), Маргариту Алигер (1915–1992), Михаила Луконина (1918–1976). Еще более характерна она для многого не обещавших фаворитов тех лет Николая Грибачева (1910–1992), Льва Ошанина (1912–1996), Евгения Долматовского (1915–1994).

5

Вызвавшая такой резонанс «Страна Муравия» вполне укладывается в «неофольклорную» тенденцию: написанная частушечным размером и простонародным языком, поэма в сюжетном отношении представляет собой историю о непоседливом мужике Никите Моргунке, отправившемся искать край крестьянского счастья и столкнувшегося с ним в реальной колхозной действительности. Но если Исаковский работал в основном в жанре *голосовой песни о любви,* то Твардовский, скорее, в жанре *былины.* Никита невероятно (можно даже сказать, скандально) архаичен — его сознание блуждает в мире мифов: о земном рае, о являющихся его посланниках. И автор рассказывает об этом без какой-либо дистанции, как эпический сказитель. То, что все это переплетается с *ликвидацией кулачества как класса* и *походом двадцатипятитысячников от станка к плугу,* придает поэме лишь еще более фантастическое, гротескное звучание. Герой, наслышавшись рассказов о Сталине (которого кто-то видел то скачущим на вороном коне, то — поящим этого коня в реке неподалеку, то — просящим огонька, чтобы раскурить свою трубку), начинает с ним мысленно разговаривать: по сути — молиться ему, как всесильному божеству, которое можно умилостивить и гнев которого — отвести от себя. Герой не то чтобы протестует против своей судьбы: он изначально всем наследственным опытом тысячелетнего рабства готов покориться нечеловеческой силе, но ему бы хотелось хоть немного снисхождения к своей слабости: любви к коню, расстаться с которым он не в силах. В каком-то смысле его молитва оказывается услышана: конь, украденный «врагами народа», кулаком и попом, чудесным образом возвращается к своему хозяину. Это совпадает с неким ритуальным коллективистским действом, совместившим свадьбу неких не участвующих в сюжете идеальных юноши и девушки с праздником урожая, но лишь затем, чтобы теперь герой, окончательно посрамленный в своем упрямстве, лично передал коня в собственность колхоза. Видимо, это приятие *власти* как античного *рока* и сыграло в конце концов

решающую роль в успехе произведения на государственном уровне: разворачивавшийся *Болвшой террор,* отправивший в 1937–1938 гг. на казнь почти восемьсот тысяч человек и еще столько же бросивший в лагеря, был чем-то настолько непредставимым и для палачей, и для жертв (а первые в его ходе постоянно переходили в разряд вторых), что архаические формы сознания как нельзя лучше соответствовали его кажущейся иррациональности.

Хтоническим[408] ужасом массового уничтожения веет от следующего крупного произведения поэта — стихотворной новеллы «Ленин и печник» (1939). Написанная в жанре рождественской сказки со счастливым концом, она рассказывает о чудесном избавлении человека от царившего тогда всеобщего страха: некий пожилой печник из деревни, расположенной неподалеку от правительственной дачи, не узнает в прогуливающемся горожанине главу государства и грубо указывает ему на нарушение правил деревенского поведения (прогулка по покосу). Тот называет себя, и для крестьянина начинают тянуться томительные месяцы ожидания неминуемой расплаты. Примерно через полгода зимней ночью в его дом входят, не представившись, вооруженные люди и приказывают печнику идти с ними, захватив с собой инструменты. Последняя деталь служит робкой надежде: старик утешает себя тем, что для расстрела инструмент не нужен. Ничего не объясняя, его куда-то везут (оказывается, что именно на пресловутую государственную дачу) и только на месте сообщают, что он доставлен починить задымившую печь правителя. По законам счастливого конца Ленин пьет с крестьянином чай, после чего тот идет домой, наслаждаясь вернувшейся возможностью жить. Власть не находит нужным отвезти старика обратно ночью, в мороз, за несколько километров, к умирающей от страха жене: пренебрежение, которого не замечает ни автор, ни цензор, ни читатель (стихотворение потом полвека в обязательном порядке заучивалось наизусть в начальной школе).

6

Однако «главным» сочинением Твардовского считалось и считается поэма «Василий Теркин». В советские годы она была единственным *советским* поэтическим произведением (не будем называть этим словом *революционные* поэмы Маяковского), которое было включено в школьную программу истории литературы (не среди отдельных произведении, которые

«проходили» в младших и средних классах, а именно в каноне истории, изучаемой в старших и выносимой на выпускные экзамены). Это была «главная» поэма о «главном» событии советской истории: победоносной войне, завершившейся огромными территориальными приобретениями и установлением более чем полувекового контроля над Восточной Европой.

Но война стала и главной национальной травмой, поэтому сразу же после победы государство было вынуждено решать задачу ее тотальной мифологизации: с целью заключения между ним, государством, и народом некоей конвенции об общих оценках. Непритязательные, на первый взгляд, байки о неунывающем солдате («Книга про бойца», как сказано в подзаголовке), имевшие к тому же успех у фронтового читателя, были сочтены удачно выполняющими эту задачу и удостоены в январе 1946 года Сталинской премии первой степени (главной поэтической премии в связи с *Победой)*. Эту оценку закрепило и вскоре последовавшее Постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа 1946 года, очистившее советскую литературу от излишнего стилистического и эмоционального плюрализма.

Однако «Теркин» при серьезном анализе оказывается несводимым к пропаганде. Автор как будто бы, не спросив власть, уже заключил свой собственный контракт с читателем: рассказ ведется так, что, обходя молчанием наиболее болезненные зоны, избегая трагического пафоса и ведя повествование простонародным говорком, он ничего не фальсифицирует — может быть, молчит, но не врет. Если мифологизация и происходит, то лишь в сознании читателя молодого, непричастного происшедшему; свидетель же событий по разбросанным оговоркам восстановит реальность, но восстановит настолько, насколько он сам будет в силах вернуться к ней памятью.

История создания «Теркина» поначалу не очень афишировалась, так как была связана с *Зимней* (в советской терминологии *Финской)* войной 1939–1940 годов. Эта война была и остается одной из самых позорных страниц в отечественной истории, так как СССР выступил в ней в союзе с гитлеровской Германией против парламентского государства — даже без особого предлога, с ультимативным требованием «отодвинуть границу от Ленинграда на безопасное расстояние». Последующие события (разрыв между Сталиным и Гитлером и участие теперь уже Финляндии в войне на стороне гитлеровского блока, в том числе и в блокаде Ленинграда, а затем послевоенная «дружба и сотрудничество» с этой страной) также не способствовали

мемориализации Финской войны.

К началу войны (декабрь 1939) поэт уже поучаствовал в качестве военного корреспондента и в другом историческом преступлении: разделе Польши между Германией и СССР (в советской терминологии это называлось *расширением братской семей советских народов)*. Теперь же он был мобилизован в группу писателей (Николай Тихонов, Виссарион Саянов и другие), направленных в газету Ленинградского военного округа «На страже Родины» для создания пропагандистских материалов.

Видимо, кому-то из более образованных коллег Твардовского и пришло в голову использовать сочетание «Василий Теркин» — именно так звали главного героя одноименного романа (1892) Петра Боборыкина (1836–1921), популярного в XIX веке беллетриста. Боборыкин-ский Василий Теркин — ловкий делец, не лишенный, впрочем, совести, так что фамилия персонажа явно намекает на известное выражение «тертый калач». Произведение это было за полвека совершенно забыто и никаких ассоциаций у читателей не вызвало. Сам же Твардовский знакомство с прототипом отрицал — скорее всего, искренне.

Некоторые стихотворные фельетоны Твардовского этого времени в радикально переработанном виде влились в окончательный текст «Теркина»; после окончания советско-финляндского конфликта поэт, в отличие от своих коллег по военной газете, продолжал работать над материалом, планируя создать книгу о боях на Карельском перешейке.

Это «довоенное» (в смысле до *Великой Отечественной войны)* происхождение «Теркина» (в частности, эпизода «Переправа» о неудачном форсировании одного из рукавов Вуоксы у порогов Кивиниеми — теперь Лосево, — где Теркин переплывает реку в ледяной воде) чрезвычайно важно для понимания произведения: знание истории текста уничтожает миф о его герое как о неком «особенном» солдате некой «особенной» войны, ведущейся, как несколько раз повторено в поэме, «не ради славы — ради жизни на земле» (слова, измочаленные шестидесятилетней пропагандой). Теркин — не народный мститель за поруганную жену и убитых детей, не комсомолец, добровольно отправившийся на подвиг во имя «светлого будущего», а обычный рекрут (наподобие суворовских «чудо-богатырей», штурмовавших выси швейцарских Альп), отправленный умирать и умерщвлять других во имя интересов власти.

И то, что поэму можно понять и таким образом тоже (вряд ли автору это приходило на ум), исключает ее из числа объектов тривиальной пропаганды.

Но прежде чем приблизиться к разговору о самой поэме,

следует поговорить о том месте, которое она заняла и которое определяется ее проблематикой: рядовой человек на мировой бойне. Чрезвычайно важен, прежде всего, мировой контекст: мы ничего не поймем в «Теркине» и его герое, если не будем знать реалий войны, но мы не сможем его по достоинству оценить, если не будем держать в уме и всю русскую поэзию тех лет, от пробудившегося патриотизма внутренних эмигрантов (Анна Ахматова) до окопного реализма юных фронтовиков (Семен Гудзенко (1922–1953), Александр Межиров (1923–2009), Юлия Друнина (1924–1991), и европейскую военную поэзию, включая и стихи французов, ушедших в Сопротивление (Поль Элюар, Рене Шар, Эжен Гильвик), и стихи немцев, сперва загнанных в вермахт, а затем оказавшихся в лагерях для военнопленных (Гюнтер Айх, Иоганнес Бобровский).

Мы ничего не вычитаем из «Теркина», если не будем держать в памяти «Стихи о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама и стихи погибших на Первой мировой англичан Уилфреда Оуэна и Айзека Розенберга, австрийца Георга Тракля — одним словом, всего, что связывает поэзию и человека на войне.

7

В течение целого столетия, от Венского конгресса и до начала Первой мировой войны (1814–1914), в годы, которые более всего соответствуют понятию «XIX век», война была уделом незначительного меньшинства мужчин, в основном — профессионалов, и разговор о ней был, прежде всего, разговором о героизме, тем более что это так соответствовало настроениям романтизма, господствовавшего в искусстве все эти долгие и относительно мирные десятилетия.

Привычной героико-романтической реакции ожидали правящие круги Европы и в 1914-м. Но, вынужденные пойти на беспрецедентную до этого массовую мобилизацию и столкнувшиеся с многомиллионными потерями, они оказались перед фактом переноса в общественном сознании разговора о войне в совершенно иной ракурс: внимание переключилось с героев на жертв. Искусство также увидело не «славный час и славный вид» «удалого боя», как могли себе позволить выражаться Пушкин и Лермонтов, а окопы, заваленные экскрементами и кишащие крысами и вшами.

Относительно демократическое устройство Германии с Австро-Венгрией на одном полюсе и Франции с Англией на другом отправило в эти окопы (пусть в разных чинах) выходцев из

всех слоев общества. В России же сословное устройство позволяло выходцам из привилегированных слоев избежать такого опыта. Из известных к началу военных действий литераторов на фронте оказался один Гумилев, и то по собственной инициативе.

На первых порах большевистская позиция была на острие общеевропейского антивоенного движения, но ее радикалистский, поначалу скорее умозрительный лозунг о *перерастании войны наций в войну классов,* перейдя из сферы умозрения в сферу практики, законсервировал русское общественное сознание на довоенном уровне. Сделать это оказалось тем легче, что людей «из общества» среди участников мировой войны было относительно мало: они в основном принадлежали к социальным низам и потому могли служить идеальным объектом для эксперимента по «воспитанию нового человека». Постепенно произошла подмена идеи *последнего решителвного боя* с капиталом и его самым страшным порождением — *войной между государствами* — идеей войны *за* социалистическое *отечество* (понятие, совершенно чуждое марксизму). Мир снова разделился на своих и чужих не по социальному, а по территориальному принципу. Но, может быть, самым важным фактором в сохранении героического сознания были опыт Гражданской войны, заслонивший в народной памяти опыт мировой, и практика повседневного общественного насилия, кульминацией которого стали события 1937–1938 годов.

Героическое сознание не может легитимировать рассказ о войне, в котором обсуждалась бы цена человеческой жизни, но и невозможно вести такой рассказ в коллективе, члены которого не вольны что-либо изменить в своей судьбе. В невероятно косной поствикторианской Британии тем не менее существовали определенные механизмы, могущие возбудить общественную дискуссию, на которые и рассчитывали Уилфред Оуэн или Айзек Розенберг, предлагая читателю свои макаберные[409] картины. В сталинском же СССР таких механизмов не было.

Западноевропейцы рассказывали о простом человеке на войне, но не для простого человека на войне. Они видели свою задачу как раз в том, чтобы как можно больнее травмировать читателя, тогда как Твардовский (может быть, и не до конца осознанно) эту травму скрывает, и ее нужно теперь вычитывать. Кроме того, выпускники университетов (пусть и не Оксфорда с Кембриджем), *окопные поэты* апеллировали к читателям, находившимся на том же, что и они, уровне образования. Не учившийся в средней школе Александр Твардовский разговаривал с аудиторией, едва овладевшей грамотой, и интерпретация такого разговора сегодня, когда утрачена всякая память об этикете той

эпохи, представляет собой огромную сложность.

Вообще-то, в «Теркине» интереснее всего оговорки, неотрефлексированные мифологемы, речевой поток, которым маскируется страх.

Так, на предполагаемый вопрос читателя о судьбе героя поэмы автор отвечает, что решил оставить ее без событийного финала: «Почему же без конца? / Просто жалко молодца». Жалко, потому что шансы выжить, проведя четыре года в пехоте, — невелики, и поэт об этом проговаривается. Повторяется подобная оговорка и самим Теркиным в знаменитой главе «О награде» (ее часто исполняли по советскому радио как юмористическую): «Буду ль жив еще? — Едва ли». В другом месте (глава «Теркин — Теркин») герой возвращается после ранения в свою часть, но потери за несколько месяцев были столь велики, что он не застает никого из сослуживцев.

Чрезвычайно интересна выплывшая из стихийного месива представлений, которые и составляют основу идентичности (русской или советской, в данном случае — не важно), фраза: «Что там, где она, Россия, / По какой рубеж своя?» Ее можно понимать двояко: и в смысле того рубежа, дальше которого отступать нельзя (опять-таки, для непредвзятой точки зрения может быть вариант: *нужно погибнуть,* а может быть вариант: *нужно сдаваться),* и в смысле того рубежа, именно с которого начиная отступать нельзя и *можно погибнуть.* Последнее не так парадоксально, если учесть, что граница в том виде, в котором она проходила летом 1941 года, была установлена лишь летом 1940 года, то есть всего год назад, и притом она не была ни исторически освященной (Галичина и Буковина никогда не входили в состав России), ни этнической даже в самом широком смысле этого слова (в Литве или Бессарабии мало кто понимал по-русски). Примечательна оговорка на эту же тему из стихотворения того же времени и той же поэтики «Армейский сапожник»: «Кто знает, — казенной подковки, / Подбитой по форме под низ, / Достанет ему до Сычевки, / А может, до старых границ» (Сычевка — городок на Смоленщине; его упоминание можно интерпретировать как рубеж того, что до революции называлось *Великороссией).* Вряд ли осознанно, но автор как бы ставит вопрос об оправданности воевать и гибнуть за «новые границы», установленные в результате раздела Польши и оккупации Прибалтики.

Но, пожалуй, самое интересное — маскировка страха: шуткой или описанием физиологических подробностей. Она сопровождает почти все эпизоды, начинаясь на первой странице: уже пятнадцатая строка «сбивает» рассказчика с «поэтической»

темы утоления жажды на «прозаическую» тему утоления голода (речь о смерти, а герой, как классический трикстер[410], — о еде). Еда героев Твардовского — не эпическая героическая еда (рельефнее всего изображенная у Гомера), а скорее данная герою возможность удостовериться в том, что он еще жив (так объедаются, обливаясь от слабости потом, умирающие от туберкулеза персонажи «Волшебной горы» Томаса Манна). В другом месте Теркин, поняв, что упавший в шаге от него снаряд не разорвался, справляет на него нужду.

Многое открывает в пороговом состоянии человека на войне и глава «О потере», где старый солдат теряет кисет с табаком, что вдруг оказывается именно той последней чертой, за которой начинается отчаяние («Потерял семью. Ну, ладно. / Нет, так на тебе — кисет!»), — а Теркин, даря ему свой, и тем спасая его, вспоминает аналогичный случай, когда он сам, тяжело раненный, отказывается ехать в госпиталь без потерянной шапки (шапку дарит юная медсестра, снимая с себя, и потом он все принюхивается к ее запаху). Иногда автор бросает на читателя как бы горестный молчаливый взгляд, по которому они друг друга понимают: «И забыто — не забыто, / Да не время вспоминать, / Где и кто лежит убитый / И кому еще лежать».

Есть в поэме и такие места, публикация которых в сталинские годы кажется необъяснимой из-за их сурового реализма. Например, сказанное о генерале: «Скольких он, над картой сидя, / Словом, подписью своей, / Перед тем в глаза не видя, / Посылал на смерть людей!» Или же повторенная несколько раз поговорка Теркина: «Враг лютует — сам лютуй».

Скорее всего, это — ложная постановка вопроса: то, что потрясает или шокирует нас, не обязательно потрясало и шокировало современников. Поговорка Теркина, за которой для нас могут стоять расстрелы военнопленных (в том числе массовые, как в Катыни), мародерство и изнасилования, депортация во время войны «народов, запятнавших себя сотрудничеством с оккупантами», а после войны — немцев из Восточной Европы, в тогдашнем пропагандистском (плакаты на улицах) и литературном контексте звучала, говоря языком героя, «обыкновенно». Так, 19 апреля 1943 г. был издан Указ Президиума Верховного Совета СССР о введении публичной смертной казни через повешение для «немецко-фашистских злодеев, изменников Родины и их пособников». На улицах висели плакаты «Папа, убей немца!», по радио декламировались стихи: «Так убей же немца, чтоб он, / А не ты на земле лежал…» (Константин Симонов), газетная публицистика была еще

радикальнее: «Мы поняли: немцы не люди. Не будем говорить. Не будем возмущаться. Будем убивать. Если ты не убил за день хотя бы одного немца, твой день пропал» (Илья Эренбург). Вообще, жестокость или иерархичность, как в случае с теркинским генералом, сталинской России стала замечаться лишь в позднесоветские годы, когда смягчились и условия жизни, и нравы и когда ее начали проблематизировать *шестидесятники.*

Еще одной неожиданной особенностью поэмы является полное отсутствие в ней советской риторики. В ней не упоминаются ни «Великий Октябрь», ни Ленин, ни Сталин, ни даже СССР. Иногда даже во вред правдоподобию: среди персонажей напрочь отсутствуют представители иных, кроме русского, народов СССР, хотя их было в армии около трети (не половина, как должно было бы быть пропорционально этническому составу страны, а именно треть — из-за потери территорий, где можно было проводить мобилизацию). Простонародный тон, по природе лишенный высоких регистров, сделался для поэта, с одной стороны, защитой от необходимости произносить пропагандистские штампы, хотя бы уже потому, что эти штампы требуют владения «литературным» языком, которого деревенский малограмотный парень лишен. И этот же тон, с другой стороны, избавил (вряд ли осознанно) автора от постромантизма и литературщины (эпигонской по сути) «офицерской» лирики, наподобие «Жди меня, и я вернусь…» Симонова, объективно сблизив его «нео-фольклоризм» с общеевропейскими поисками, о которых сразу после войны стали говорить, использовав формулировку Теодора Адорно, как о *поэзии после Аушвица* [411]. Вот, например, как звучит программное стихотворение «Поэтика» Тадеуша Ружевича:

В моей жизни были
слова разлуки
и слова ненависти
а потом слова любви
а потом я видел
нацарапанные
на тюремных стенах
слова надежды
Все они были
однозначны
не было между ними
ни сравнений ни метафор
ни перифраз ни гипербол

(Перевод Владимира Бурича)

Тот потенциал, который Исаковский открыл в лирической песне (женской по своей природе: не случайно большая часть его песен написана от лица женщин), Твардовский перенес в крупную форму, разнообразив свой эпос лирическими (а в нескольких случаях и плясовыми) вставками, придающими тексту особого рода драматизм, как, например, в главе «Перед боем», где не могущему уснуть герою автор, ломая размер, поет как бы колыбельную песню, сравнивая шинель, в которую он закутался, со смертным саваном.

9

Параллельно Твардовский работал над следующей поэмой, «Дом у дороги». Она, как и «Теркин», начала публиковаться в военные годы в периодике, была завершена в 1946 году и удостоена в 1947 году Сталинской премии (правда, лишь второй степени). Ее герои — деревенская семья. Муж сначала попадает в окружение и прячется в своей, уже оккупированной, деревне (в «Теркине» этот сюжет затрагивался в эпизоде «Перед боем»), а затем, оставляя на произвол судьбы детей и, как потом оказывается, беременную жену, прорывается к «своим» (для «советского человека» здесь выбора быть не могло). Вскоре семью угоняют на принудительные работы в Германию, где жена рожает еще одного ребенка. Муж возвращается после победы на пепелище: сюжет, более всего известный по песне Исаковского «Враги сожгли родную хату» и уже затронутый в «Теркине» (эпизод «Про солдата-сироту»), — и начинает строить новый дом в надежде на возвращение семьи. Двусмысленный финал позволяет Твардовскому сохранить свою позицию не говорящего правды, но и не говорящего лжи. В 1990-е годы стало известно, что из почти пяти с половиной миллионов угнанных более двух миллионов погибли и около полумиллиона отказались вернуться, опасаясь репрессий.

Опять-таки, как и по поводу отдельных пассажей «Теркина», возникает вопрос: как вообще это могло быть не просто напечатано, но одобрено? Тем более что в «Доме у дороги» содержится еще и эпизод, в котором советских военнопленных (казалось бы, та-буированная тема) гонят через русскую деревню на запад. Объяснить это можно лишь непониманием того факта, что «советские» мифы были постепенно вытеснены в

общественном сознании «антисоветскими», столь же препятствующими пониманию произошедшей трагедии. Во-первых, страшный сюжет поэмы мог быть прочитан властью как нравоучительный: «вот что будет с твоей семьей, если ты любой ценой не остановишь врага»; во-вторых — как оправдательный: в связи с так же нарушающей международное право депортацией сопоставимого по численности немецкого населения (как полутора миллиона «своих» немцев в Сибирь и Казахстан, так и многомиллионного мирного населения из Судет, Силезии, Померании и Пруссии).

Если же не замыкаться на идеологическом прочтении поэмы, то прежде всего мы видим, что во внутренней эволюции Твардовского она — первый пример открыто *трагического:* именно в ней автор показывает свою способность к *высокому* без отказа от *демократического* (здесь так же, как в «Теркине», в кульминационных местах пробиваются фольклорные интонации) и, одновременно, *лирического,* что, с одной стороны, приблизило Твардовского к «великой русской поэтической традиции», а с другой — стало удалять от наметившихся параллельных европейским тенденций, когда «сюжет» оставлялся за прозой (или даже за кинематографом), а за поэзией оставлялось бессюжетное пространство конкретных слов и состояний, как это видно из немецкого примера (стихотворение «Опись солдатского имущества» Гюнтера Айха):

Вот моя шапка,
а это моя шинель,
кисточка и бритва
в холщовом мешочке.
Вот консервная банка:
она же тарелка и кружка,
на тусклой жести
нацарапано мое имя.
Нацарапано вот этим
отличным гвоздем,
Который я прячу подальше
от завистливых глаз.
Кроме того, в вещмешке
пара теплых носков
да еще кое-что, но об этом
никому ни слова.

(Перевод Бориса Хлебникова)

Можно сказать, что от «Теркина» до *поэзии развалин* [412] было всего несколько шагов, но советский поэт Твардовский пошел в другом направлении.

10

В принципе, еще один шаг Твардовский сделал. Об этом свидетельствует несколько коротких стихотворений (жанр для поэта второстепенный), которые, однако, были опубликованы лишь спустя более чем десятилетие, в 1958 году. Вообще говоря, немногочисленные и короткие стихи «в стол» (впрочем, изредка они все же публиковались) стали появляться еще в тридцатые; иногда писались они и в военное время. Остановимся на одном из них, восьмистишии «Послевоенная зима» (1946):

В вагоне пахнет зимним хлевом,
Гремят бидоны на полу.
Сосет мороженое с хлебом
Старуха древняя в углу.
Полным-полно, народ в проходе
Бочком с котомками стоит.
И о лихой морской пехоте
Поет нетрезвый инвалид.

Этот следующий шаг можно увидеть в отказе от пафоса, хорошо заметном в этом тексте. Как раз по окончании войны со своими стихами выступили те, кто глядел на нее из окопов, а не был, как Твардовский и Симонов, военным корреспондентом. Их поэзия с опозданием в четверть века (и в одну войну) проходила школу *экспрессионизма*[413] (то, чего своевременно коснулся, пожалуй, лишь Эдуард Багрицкий). Ярчайший пример — Семен Гудзенко (1922–1953): «Бой был коротким, а потом / глушили водку ледяную, / и выковыривал ножом / из-под ногтей я кровь чужую». В том-то и было отличие в опыте между двумя воинами, что те, кто усвоил опыт первой войны, теперь видел, что появились некие предельные обстоятельства (геноцид, лагерь уничтожения, разрушение города авиацией, применение атомного оружия, голодная блокада), которые, как тогда стали говорить, явились «непознаваемой реальностью» (Адорно) и отняли моральное право на художественную экспрессию, — то есть их эстетизация (в том числе и антиэстетизация) кощунственна.

Скорее всего, Твардовский двинулся в эту сторону непреднамеренно, но в «Послевоенную зиму» экспрессионисты

вставили бы свои подробности: для обезумевшей старухи и изуродованного нищего (с кровавыми впадинами вместо глаз? с изъязвленными обрубками вместо конечностей?) они нашли бы соответствующие краски. Для Твардовского же эти персонажи были как мать и отец, чью наготу сыновний долг велит прикрыть.

Некоторое количество лирических миниатюр того же «строгого стиля» появлялось и дальше, в 1950-е, 1960-е, но их поэтика все больше вступала в противоречие сама с собой, ибо под натиском осмысляемого опыта становилась все радикальнее и требовала, кроме отказа от пафоса, еще и отказа от внешних украшательств, прежде всего от «святая святых» русской поэтической ментальное — от рифмы и размера.

А изменившийся в 1960-е годы советский читатель требовал как раз противоположного: он уже не довольствовался брошенным в его сторону молчаливым взглядом, его перестала устраивать ситуация полунамеков и недоговаривания. Он искал в литературе того, что заменило бы ему отсутствующую в обществе дискуссию. В этой ситуации болезненно возвращающиеся к невыговариваемому историческому опыту стихи Твардовского все меньше отличались от общего безбрежного потока стихов о войне, все больше воспринимались частью государственной политики размахивания победой, как полицейской дубинкой.

В нанесении ударов этой дубинкой тогда появился и новый прием: государство стало оперировать почти в три раза большим числом погибших на войне (не семь, а двадцать миллионов). Это был сильный ход для оправдания в массовом сознании продолжающейся оккупации Восточной Европы, подавления периодически возникавших там освободительных движений. Появление новой цифры сопровождалось единственным комментарием: «из них не менее половины были мирные жители». Отсутствие каких-либо объяснений по поводу того, как появилась эта цифра и почему до этого фигурировала другая, не говоря уже о проблемах, могущих возникнуть при подсчете потерь («вторая эмиграция», использование советской территории для уничтожения западноевропейских евреев, включение или не включение в нее воевавших на стороне противника или против всех), создавало атмосферу некой священной тайны для лояльного большинства и всевозможные легенды среди растущей оппозиционной интеллигенции. Так до сих пор для либерального сознания цифра в семь миллионов — «преступная советская ложь», тогда как на самом деле это достаточно достоверная цифра *исключительно боевых* потерь (уравнивание их с потерями мирного населения было для героического сознания умалением

подвига, а включение в их число сдавшихся в плен, а затем умерших в лагерях для военнопленных — просто кощунством). К слову, нужно заметить, что происшедшее в 1990-е годы увеличение цифры военных потерь еще на семь миллионов возникло из включения в это число потерь *демографических,* так называемой *сверхсмертности,* то есть превышения смертности на оккупированных территориях в военные годы над довоенным уровнем. (При этой же методике расчетов *сверхсмертности* можно заключить, что за восемь лет президентства Ельцина погибло три с половиной миллиона наших сограждан: поскольку в 1984–1991 годах в РСФСР умерло четырнадцать с половиной миллионов человек (естественный уровень смертности), а в 1992–1999 годах — восемнадцать миллионов, то разница цифр и определяет уровень сверхсмертности.)

11

Лирика не могла вместить ни поэтику, ни амбиции Твардовского. После двух военных поэм тридцатисемилетний автор искал тему для новой. Этой темой стала вполне официозная «творческая командировка» по Транссибирской магистрали, с кульминацией в сцене перекрытия Ангары (строительство Иркутской ГЭС). Новая поэма получила казенно-оптимистическое название «За далью — даль», и ее написание (1950–1960) совпало с изменением режима, произошедшим после смерти Сталина. Арест аппарата Министерства госбезопасности (июнь 1953), «закрытый» (т. е. не публиковавшийся в печати) доклад Хрущева на XX съезде КПСС с осуждением Сталина (февраль 1956), политический разгром хрущевских оппонентов: Молотова, Маленкова, Кагановича и Булганина (июнь 1957) привели к значительным переменам во всем, в том числе и в идеологии. К уже готовому пропагандистскому сочинению Твардовский приделывает новый финал («Так это было»), представляющий собой литературное упражнение на тему хрущевского доклада. За это ему, первому из русских поэтов (из нерусских — посмертно реабилитированный Муса Джалиль, Максим Рыльский и Мирзо Турсун-заде), присуждают вновь учрежденную (взамен упраздненной Сталинской) Ленинскую премию (1961).

Парадоксальным образом при полном запрете на какую бы то ни было критику общественных институтов в годы сталинизма Твардовский находил способ нетривиального самостоятельного высказывания, теперь же открывшаяся возможность быть «в меру»

критичным создавала риск превращения его в одиозного пропагандиста. Возможно, причина крылась в том, что он следовал изжившей себя вместе с романтизмом модели поэта как народного трибуна, учителя и проповедника, тогда как в условиях продолжающейся (пусть в более мягких формах) диктатуры единственной морально состоятельной позицией могла быть позиция поэта как частного лица, которая как раз в эти годы начинала удачно срабатывать в Восточной Европе и, отчасти, в советских республиках Прибалтики.

Соблазн обратиться с речью «к народу», то есть обратиться, в каком-то смысле, от лица власти и, следовательно, почувствовать себя частью этой власти, был настолько силен, что поэт уже не замечал главной подмены в хрущевском докладе: *политические репрессии,* в ходе которых было расстреляно около миллиона человек и почти четыре миллиона брошены в лагеря, где не менее одного миллиона погибло, и *депортация* более пяти миллионов человек (сначала — кулаки, затем — антисоветские элементы из вновь присоединенных земель, наконец — «народы-предатели»), в результате которой опять-таки не менее полумиллиона погибло, *гибель от голода* нескольких миллионов в 1933 году (юг России, Украина, Казахстан); то есть *гуманитарная катастрофа* подменялась неким неопределенным понятием *культ личности,* досадной помехой на «верном пути», стоившей жизни «руководящим работникам» (Хрущев называет цифру в семь тысяч реабилитированных, «из них многие — посмертно»). Тогда же в сознание вошли и такие лживые эвфемизмы[414], как «нарушение ленинских норм», «необоснованные репрессии», «восстановление честного имени». Именно эта подмена в условиях закрытого общества родила в те годы в умах и душах травмированных и не могущих выговорить свою травму людей миф о циклопическом, в десятки миллионов, числе жертв «коммунизма».

12

К счастью для Твардовского, в шестидесятые годы ему представилась возможность непосредственного участия в политической жизни: в 1958 году он был назначен на «номенклатурный» пост главного редактора литературного журнала «Новый мир». Этот пост он уже однажды занимал (с 1950 по 1954), но был снят за преждевременную смелость. Кроме того, на XXII съезде (том самом, где было принято решение о выносе тела Сталина из мавзолея) его избрали кандидатом в члены ЦК КПСС (1961).

«Новый мир» Твардовского — важнейшее событие в литературной жизни 1960-х годов. Поддерживаемый Хрущевым, журнал был сохранен новой правящей группировкой и после устранения Первого секретаря компартии — как форма декоративного либерализма, однако его читатели, авторы, да едва ли и не сам главный редактор, видели в этом издании форму легальной оппозиции, что не совпадало с намерениями властей и действительно приняло характер противостояния.

За двенадцать лет «Новый мир» создал советскую литературу нового типа: оставаясь «советской» по форме (ни малейших следов участия в общеевропейских эстетических движениях, даже в неореализме), она научилась в атмосфере тотальной идеологизации ставить общественно значимые проблемы, обходя запреты цензуры. «Один день Ивана Денисовича» (1962) и «Матренин двор» (1963) Александра Солженицына, «Джамиля» (1958) и «Белый пароход» (1970) Чингиза Айтматова, «Мертвым не больно» (1966) и «Сотников» (1970) Василя Быкова, «Обмен» (1969) Юрия Трифонова, «Две зимы и три лета» (1968) Федора Абрамова, с одной стороны (пусть и не сразу), увенчивались государственными премиями (Солженицына, впрочем, забаллотировали в последний момент), с другой стороны — отчетливо дистанцировались от официоза.

Однако, занимая собственную политическую позицию и беря на себя роль вождя фронды, Твардовский не придавал особого значения позиции эстетической, не видел в этом актуальной проблематики, в результате чего «Новый мир» так и не вышел за рамки «советскости» и стал постепенно терять свой новаторский потенциал. Даже внутри советской литературы (прежде всего в журнале «Юность» при главном редакторе Борисе Полевом) стала пробиваться проза совсем других настроений, рассказывающая о совсем других героях: Василий Аксенов (1932–2009), Андрей Битов (род. 1937), Фазиль Искандер (род. 1929). («Мы — городские парни, настроенные чуть иронически ко всему на свете, любители джаза, спорта, модного тряпья…» — говорит о себе персонаж «Коллег» Аксенова). Тогда же журнал «Иностранная литература» приоткрыл щель в «железном занавесе» эстетики, опубликовав Франца Кафку, Сэмюэля Беккета, Эжена Ионеско.

Но особенно заметна эстетическая глухота Твардовского-редактора в области поэзии. Именно здесь в 1960-е годы произошло наиболее радикальное обновление: если оставить в стороне попавших в официальное пространство Андрея Вознесенского (1933–2010) и Евгения Евтушенко (род. 1933) и свободолюбивых, но достаточно традиционных Иосифа Бродского (1940–1996), Наталью Горбаневскую (род. 1936), Станислава

Красовицкого (род. 1935), мы столкнемся с такими революционными явлениями, как Генрих Сапгир (1928–1999), Всеволод Некрасов (1934–2009), Геннадий Айги (1934–2006), Виктор Соснора (род. 1936).

Особенно показательны двое последних: они, вообще говоря, издавались в СССР, но места им на страницах «Нового мира» не нашлось. Там печатались из года в год одни и те же авторы: из «патриархов» — Анна Ахматова и Самуил Маршак, из «стариков» — Степан Щипа-чев и Александр Прокофьев, из «ровесников» — Николай Рыленков и Маргарита Алигер, из «фронтовиков» — Михаил Луконин и Давид Самойлов, из будущих «отщепенцев» — Инна Лиснянская и Семен Липкин, из «молодежи» — Римма Казакова и Новелла Матвеева. Их стихи могли быть хороши или плохи — это было непринципиально, так как они не создали даже *советскую* поэзию нового типа (хотя о возникновении особой «новомирской» прозы говорить как раз можно), как это сделали Вознесенский и Евтушенко.

Особым жанром новомирской поэзии были вполне карьерно успешные представители «братских республик»: белорусы Максим Танк, Петрусь Бровка и Аркадий Кулешов, литовец Эдуардас Межелайтис, башкир Мустай Карим и аварец Расул Гамзатов, в том числе и представители репрессированных народов балкарец Кайсын Кулиев и калмык Давид Кугультинов. Вообще, в советском проекте, каким он замысливался в эпоху «коренизации» (1920-е годы), был серьезный резон (и в этом он предвосхищал литературную ситуацию Евросоюза), но для его осуществления требовалось конструирование действительно панорамной картины поэзии пятнадцати союзных и двадцати автономных республик, а также десяти автономных областей (поэзии более чем на пятидесяти языках), с рассказом о проблемах каждой из этих литератур: где-то, скажем, режим, действуя по принципу «разделяй и властвуй», препятствовал формированию единых литературных языков (Кабарда, Адыгея, Мордовия), где-то он, поменяв письменность, отчуждал от тысячелетней традиции (Азербайджан, Таджикистан, Узбекистан), где-то, переезжая в города, люди меняли язык (Белоруссия, Поволжье). У Твардовского же получались вырванные из контекста и бесконечно повторяемые одни и те же имена.

Иногда в журнале появлялись и случайные стихотворения европейских поэтов (Роберт Фрост, Жак Превер, Витторио Серени, Ханс Магнус Энценсбергер, Назым Хикмет, однажды даже Анри Мишо и Раймон Кено), но эти публикации носили абсолютно бессистемный, а порой и конъюнктурный (антивоенная

псевдосолидарность) характер.

Очень показательной стала случайная публикация стихов Геннадия Айги — поэта, который вошел в историю русской литературы как крупнейший мастер свободного стиха и самый «европейский» из поэтов второй половины XX века. Начинал Айги достаточно традиционными стихами на чувашском языке, но затем перешел на русский, поначалу скрывая это и выдавая их за автопереводы (когда это перестало удаваться, публикации по-русски в СССР прекратились). И вот в 1962 году «Новый мир» публикует четыре его стихотворения (в переводе Бориса Иринина и Давида Самойлова), среди которых с трудом узнается «Снег», одно из первых русскоязычных стихотворений Айги, впоследствии весьма известное:

> От близкого снега
> цветы на подоконнике странны.
>
> Ты улыбнись мне хотя бы за то,
> что *не* говорю я слова
> которые никогда не пойму.
> Все, что тебе я могу говорить:
>
> стул, снег, ресницы, лампа…

Редактор (сам Твардовский?) не увидел в тексте ничего, кроме косноязычия «нацмена», которое следует привести в приемлемый для читателя вид. Что и было выполнено Давидом Самойловым:

> Рядом со снегом
> странны цветы на **оконце**.
> Ты улыбнись мне
> хотя *б* потому,
> Что говорить не умею
> про то, чего сам не **пойму**.
> А говорю:
> снег, стул, ресницы и **солнце**…

(курсив и подчеркивание мои. — *С. З.*[415])

Отдавая главные силы журналу, Твардовский в эти же годы вновь пытается выступить с большой поэмой на актуальную тему. В итоге, в 1963 году появляется «Теркин на том свете», где поэт пытается снова вернуться к когда-то удавшейся «простецкой» манере повествования. По сюжету это еще один эпизод прежнего «Теркина», непосредственно следующий за главой «Смерть и воин», в которой раненого, потерявшего сознание и занесенного снегом, героя обнаруживает и спасает похоронная команда, присаживающаяся на трупы перекурить.

Двадцать лет спустя автор пытается как бы вновь подключиться к собственному сюжету, отправляя героя на *тот свет,* а затем возвращая его обратно. Но после рассказанной «теркинским» бравым тоном, и от этого еще более страшной, давней сцены, где *с того света* героя спасает солдат похоронной команды, решивший присесть перекурить на вдруг застонавший труп, теперешняя «оттепельная» сатира (Теркина, подозревая в нем дезертира, начинает допрашивать не названная по имени госбезопасность) выглядит не более чем смелым (по тем обстоятельствам) стихотворным фельетоном.

Еще большим провалом оказалось и последнее крупное сочинение Твардовского — «По праву памяти» (1966–1969). В 1965 году, похоронив мать, поэт создает цикл «Памяти матери», в центральном стихотворении которого всплывает воспоминание о голодных смертях в «спецпоселении», куда была отправлена «раскулаченная» семья автора зимой 1931–1932 годов, и который заканчивается переходом в подлинную народную песню о «перевозчике-водогребщике», за которым видится образ из мирового фольклора. Тогда же, видимо, возникает и замысел «прямого» высказывания на эту тему, которое строится по опробованной в «За далью — даль» модели. Но теперь, в конце 1960-х, благодушные восклицания («Вот если б Ленин встал из гроба…») и попятные заклинания («Иль нашей доблести убудет / И на миру померкнет честь?») выглядели совсем уже анахронизмом.

У режима же с ростом в обществе оппозиционных настроений любой разговор о жертвах вызывал ярость (как раз в это время Твардовский воевал за текст публикуемых им мемуаров Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь»), поэтому неудивительно, что попытка начать какое бы то ни было обсуждение одного из главных *завоеваний советской власти — коллективизации сельского хозяйства* — была обречена на провал. Твардовскому удалось напечатать лишь одну, вне контекста безобидную для цензуры, главу поэмы («На сеновале»). Борьба же за полный текст публикации (она состоялась лишь в 1987 году) истощила

терпение властей, и в феврале 1970 года главный редактор «Нового мира» был отправлен в отставку. За отставкой последовали, правда, полагающиеся советскому функционеру подобного ранга почести: том в «Библиотеке всемирной литературы», в которую, кроме Твардовского, из послереволюционных поэтов включили лишь Есенина и Маяковского, затем незадолго до этого учрежденная Государственная премия.

Твардовский умер 18 декабря 1971 года, от рака, менее чем через два года после ухода из журнала. Современники, по идущей от Пушкина и Лермонтова традиции, обвинили в его смерти правительство (например, Солженицын в книге «Бодался теленок с *дубом»)*.

С Твардовским ушла из русской поэзии демократическая и при этом непопулистская[416] (таковая как раз стала в эти годы только вызревать) линия. Революционно-романтическая идея о поэтах из народа, пишущих для народа, именно в его творчестве показала и все свои возможности, оказавшиеся немалыми, и свой неизбежный предел. Во всем мире, несмотря на отдельные попятные движения, несмотря на искренние демократические настроения многих поэтов, в середине XX века, даже в революционные 1960-е, поэзия постепенно становилась все сложнее, а человек — все отчужденнее и от нее, и от «культуры» вообще. Твардовский был в стороне от этой проблематики, но серьезность взгляда на мир и достоинство, с которым он высказывался, делает его, при всей экзотичности, тем не менее поэтом своего времени.

День прошел, и в неполном покое
Стихнул город, вдыхая сквозь сон
Запах свежей натоптанной хвои —
Запах праздников и похорон.
Сумрак полночи мартовской серый.
Что за ним — за рассветной чертой, —
Просто день или целая эра
Заступает уже на постой?

Андрей Рубанов
ВАРЛАМ ШАЛАМОВ КАК ЗЕРКАЛО РУССКОГО КАПИТАЛИЗМА
Варлам Тихонович Шаламов (1907–1982)

В 2006 году молодой итальянский журналист и литератор Роберто Савьяно стал членом одного из подразделений неаполитанской мафии; во всем мире ее называют «каморра». Впоследствии Савьяно описал все, что узнал и увидел, в книге, ставшей международным бестселлером, и был приговорен мафией к уничтожению. Сейчас, когда пишутся эти строки, Савьяно находится под защитой властей, его местонахождение засекречено. Однако он дал несколько интервью, в которых заявил, что нравственным примером для себя считает жизнь и творчество русского писателя Варлама Шаламова, автора «Колымских рассказов», отсидевшего семнадцать лет в сталинских лагерях.

Итальянский смельчак — ему нет и тридцати — цитирует слова Шаламова об «авторитете подлинности», утверждает, что хочет, подобно Шаламову, «по локоть запустить руки в реальную жизнь», — а нам остается только сетовать, что среди современных отечественных сочинителей подобные отважные персоны до сих пор не замечены, и сам Варлам Тихонович Шаламов остается в российской литературе катастрофически недооцененной фигурой.

Если когда-нибудь сам феномен недооцененности будет всерьез изучен, судьбу Шаламова примут за эталон.

При жизни он был неудобным человеком, и после смерти — при том что его произведения включены в школьную программу — остается чрезвычайно неудобным писателем, поскольку его взгляды на историю, на эволюцию разума, на моральный прогресс цивилизации идут вразрез с общепринятыми теориями прекраснодушных гуманитариев.

Его отец, священник Тихон Шаламов, был незаурядной личностью. Одиннадцать лет прожил на Алеутских островах в качестве православного миссионера. Это настоящее подвижничество. Такого отца, как Тихон Шаламов, можно пожелать каждому русскому человеку. Мать очень любила стихи. Шаламов утверждал, что характер достался ему от отца, а творческие наклонности — от матери. Однако отношения с отцом были напряженными, Варлам до глубокой старости хранил

подростковые обиды, обвинял отца в жестокости (тот был страстный охотник) и в лицемерии: как ни странно, священник Тихон Шаламов был равнодушен к церкви.

Варлам Тихонович Шаламов, писатель и поэт, родился в городе Вологда в 1907 году. Четыре года проучился в царской гимназии и навсегда запомнил, как в 1918-м с ее фасада сбросили герб с двуглавым орлом. Едва вступив в сознательный возраст, Варлам уехал в Москву и в 1926 году поступил в Московский университет.

Молодая Москва тогда бурлила. Именно во второй половине 1920-х в России выросла и оперилась новая молодежь, почти ничего не помнившая о царской России. Первое поколение чистопородных коммунистов. Именно тогда был взят курс на индустриализацию. Всеобщая грамотность, гигантские стройки, Маяковский, стрелковые кружки, «наш ответ Чемберлену», Осоавиахим[417], роман Алексея Толстого «Аэлита» — юный Шаламов оказался среди восторженных, едва ли не экзальтированных сверстников, которые построение нового мира полагали задачей двух-трех ближайших лет. Разумеется, умный и нравственный молодой человек мгновенно окунулся в гущу событий. «„Завтра — мировая революция“ — в этом были убеждены все», — так он сам пишет в воспоминаниях.

Если тебе двадцать два года, целью может быть только мировая революция. Иначе нельзя.

Образованная молодежь не хотела революции по Сталину — унылой, бюрократической, застегнутой на все пуговицы революции, где предлагалось задвинуть засовы, ощетиниться и враждовать со всем миром. Молодежь хотела революцию Троцкого: непрерывную, всемирную, для всех, круглосуточно.

Сам Троцкий умело играл настроениями юных умов. Задним числом выяснилось, что он все-таки переиграл Сталина: идеи перманентной революции дожили до шестидесятых годов двадцатого века, ими руководствовался Че Гевара.

Но тогда, в 1929-м, Троцкий был изгнан из СССР, оппозиция разгромлена, молодой сын священника Вар-лам Шаламов обвинен в распространении «Завещания Ленина» — и получил три года. Кстати, ни коммунистом, ни даже комсомольцем он никогда не был.

Идеалист — вот как следует назвать его партийную принадлежность. Умен, честен, серьезен, хочет быть полезным людям, хочет высказаться, хочет быть в центре событий. Всей душой верит в коммунистические идеи.

Он не изменил своей вере и спустя полвека.

Три года заключения не остудили его пыла. Пять лет

проходят спокойно: Шаламов опять в Москве, работает в мелких отраслевых журнальчиках. Пишет стихи, пробует себя в прозе. Внимательно изучает литературные приемы модного тогда Бабеля. Иронизирует: если вычеркнуть из «Конармии» Бабеля эпитеты и метафоры, что останется? Ничего…

Тогда же он похоронил отца, через год — мать. Женился. Родил дочь. Впоследствии — когда он вернется из лагерей — дочь откажется встречаться с ним.

В 1936-м Шаламов дебютировал с небольшим рассказом «Три смерти доктора Аустино». Но времена меняются, неблагонадежным перестают доверять. В 1937-м забирают всех, кого можно подозревать хоть в чем-нибудь. Забрали и Шаламова — пять лет лагерей. Он сам некоторым образом спровоцировал свой арест: законопослушный человек, он при очередном переезде на новое место жительства (скитался по углам, у дальней родни) зарегистрировался в органах как гражданин с судимостью — и таким образом напомнил о себе.

В 1942-м лагерные осведомители донесли, что заключенный Шаламов называет Бунина — белоэмигранта! — «русским классиком». За это Шаламову тут же добавили десять лет. Шла война — с такими, как Шаламов, не церемонились. Литератор, троцкист, поповский сынок, две судимости — такие не нужны на свободе, такие нужны в лагере. Лес валить, мыть золотишко — там, откуда нельзя убежать, где зимой минус сорок пять и где не выдерживают даже конвойные псы.

Он вернулся из колымской мясорубки в возрасте сорока семи лет, в 1954-м. Общий стаж отсиженного — семнадцать лет, и еще три года работы на той же Колыме вольнонаемным фельдшером. Тут надо сказать, что люди, много лет просидевшие за решеткой и колючей проволокой, хорошо разбираются в тюремно-лагерных болезнях, умеют лечить себя и ближнего. Превращение литератора Шаламова в доктора Шаламова не должно никого удивлять.

…И снова, как тридцать лет назад, в Москве события, снова горят глаза, снова все полны предчувствий великих перемен. Сталин мертв и вынесен из Мавзолея. Культ личности осужден. Из лагерей освобождены несколько миллионов каторжан. Война окончена, тирания побеждена — дальше все будет хорошо. Пышным цветом цветет самиздат (еще бы, теперь — можно, теперь не сажают). Шаламов — активнейший участник самиздата. Москва читает его стихи. Он восстанавливает литературные связи, знакомится с Солженицыным, переписывается с Пастернаком. Правда, пока официальные журналы его не берут. Даже лирику. Не говоря уже о рассказах. Но рассказы все знают.

Рассказы слишком страшны — прочитав любой, нельзя не запомнить.

Первые из них написаны в 1954 году, еще на Колыме. К 1973 году работа над рассказами закончена. А стихи он продолжал писать до тех пор, пока рука могла держать карандаш, и на склоне лет ставил свою поэзию гораздо выше прозы.

Всего он создал шесть циклов рассказов, шесть стихотворных сборников, пьесу «Анна Ивановна», повести «Четвертая Вологда» и «Вишера», несколько десятков эссе.

Пересказывать произведения Шаламова совершенно бессмысленно — все равно что пробовать пересказать «Илиаду» или «Братьев Карамазовых». Пересказ займет в три раза больше времени, чем сам процесс чтения. Автор этих строк надеется, что большинство читателей хотя бы понимают, что такое вечная мерзлота и где находится Колыма.

В СССР рабский труд заключенных был важной составляющей экономики. Заключенные работали там, где не желали работать обычные люди. Гениальный тиран, Сталин поделил подданных на две части: те, кто находился на свободе, каждый день ждали ареста и были легко управляемы; те, кто уже сидел в лагере, были низведены до животного состояния и управляемы были еще легче. Солженицын назвал систему лагерей «архипелагом» — это красивая, но неточная словесная фигура. Сталинские лагеря не были группой «островов» в некоем «океане». Наоборот, речь идет именно об «океане» рабства. На северо-востоке евразийского материка существовала колоссальная империя, где на территории, в несколько раз превосходившей площадь Европы, не было почти ничего, кроме лагерей, и руководители этой империи имели власть и могущество стократ большее, нежели римские цезари. Империя сталинских лагерей не имела прецедентов в мировой истории.

«Огромная», «циклопическая», «бесчеловечная» — любой эпитет будет лжив.

Но Шаламов и не любил эпитеты. Бесстрастная речь очевидца — вот его метод. Он ничего не объясняет, не вдается в анализ, не вскрывает подоплеку, не дает панорамы. На первый взгляд, его тексты — цепь частных эпизодов. Вот кто-то сгнил заживо, вот другого зарезали из-за теплой фуфайки. Вот выясняется, что поговорка «работать, как лошадь», неверна: лошади гораздо менее выносливы, чем люди. Вот сцена раздачи и поедания селедки, которая вся, с головой, шкурой, хвостом и костями рассасывается в беззубых арестантских ртах. Вот один ест сгущенное молоко, а десять стоят вокруг и смотрят — не ждут, когда их угостят, а просто смотрят, не в силах отвести глаз.

Рассказы короткие, иные на две-три страницы, почти миниатюры. Сюжетов, в общепринятом смысле, нет. Выделить какой-либо один или несколько рассказов — «лучших», «наиболее характерных» — невозможно. Шаламова можно начинать читать с любого места, с полуфразы — мгновенное погружение обеспечено. Холод, голод, цинга, туберкулез, холера, физическое и нервное истощение, деградация и распад личности, равнодушие и жестокость, на каждой странице смерть, в каждом абзаце апокалипсис.

Включенный в школьную программу «Последний бой майора Пугачева», где изложена история побега, перестрелки и гибели беглецов, — нетипичная для Шаламова вещь. Бой описан с вызывающей, принципиальной скупостью. Зато подробно дана биография главного героя, боевого офицера, бежавшего из немецкого плена и тут же посаженного своими на десять лет, за измену Родине. Майор вспоминает немецкий лагерь, где все пленные — французы, англичане — получали от родственников посылки, и только русские солдаты ничего не получали. Родина от них отказалась. Майора пытались завербовать в армию Власова — майор не пожелал предавать Родину, которая предала его. Из сталинского лагеря майор бежит не на свободу — он хочет умереть как человек, как воин, с оружием в руках.

Шаламов не пугает. Он слишком уважает и себя, и читателя. Он создает свои рассказы для того, чтобы люди увидели: «моральный прогресс» есть фикция, опасная иллюзия. Тысячи великих просветителей, гуманистов, философов, писателей, общественных деятелей на протяжении сотен лет создали тысячи великих произведений искусства и научных трудов, совершили миллионы благороднейших поступков — но никак не изменили род человеческий; люди продолжают убивать себя и ближних. Грохочут войны, пылают печи Освенцима, невиновные уезжают по этапу, чтобы сгнить в болотах и тундрах. Именно этого Шаламов не может понять, именно этого он никогда не простит человечеству, именно это — тема творчества «русского Данте». И именно это до сих пор отвращает от Шаламова кабинетных человеколюбов. Его презрение к «прогрессивному человечеству» (расхожий термин советской публицистики второй половины XX столетия) было последовательным и твердым. «Неужели по моим вещам не видно, что я не принадлежу к „прогрессивному человечеству“?» — такова одна из десятков схожих язвительных пометок в его записных книжках.

Он пытается опубликовать свои тексты тогда же, в конце 1950-х. Но его ждет разочарование. Легендарной публикацией в «Новом мире» рассказа Солженицына «Один день Ивана

Денисовича» лагерная тема в официальной советской литературе была открыта — и закрыта. Шаламов, по одним свидетельствам, горячо приветствовал триумфатора Солженицына, по другим — резко критиковал его творение. Конечно, Шаламову было больно: к моменту появления «Ивана Денисовича» он уже десять лет работал над своими рассказами, и значительная их часть была готова, и подборка лежала у Твардовского в том же «Новом мире». Но Шаламову не повезло. Хрущев швырнул либеральным интеллигентам, «прогрессивному человечеству», кость — второй не последовало.

Нужна лагерная проза — вот вам лагерная проза, литературное свидетельство из первых уст, пожалуйста. А Шаламов не нужен. Достаточно одного Солженицына.

Можно предположить, что история с «Иваном Денисовичем» травмировала Шаламова. Отношения двух лагерных летописцев не сложились. Хотя Солженицын, по его собственному утверждению, даже предлагал Шаламову совместную работу над «Архипелагом». Шаламов отказался.

Он так и не увидел свои рассказы опубликованными на родине.

Но даже если допустить, что Шаламов завидовал своему удачливому коллеге — повода для упрека здесь не найти. Семнадцать лет лагерей и десятилетия работы «в стол» не сломали, разумеется, Шаламова, но превратили его в стоика. В человека, нетерпимого к малейшим намекам на фальшь, неискренность, жажду мирских благ. Следует повторить: упреки недопустимы, применять к судьбе Варлама Шаламова обычные критерии — значит, ничего не понимать в истории России и ее литературы.

Неизвестно, что хуже: семнадцать лет просидеть в лагерях — или на протяжении двух десятилетий создавать нестандартную, передовую прозу безо всякой надежды опубликовать ее.

Известны тысячи случаев, когда люди, подобно Шаламову, сидели в лагерях десятилетиями, прошли через немыслимые муки и не сломались, уцелели — но, оказавшись на свободе, умирали, не прожив и года. Свобода ослабляет волю к сопротивлению.

Шаламов не умер, не ослаб.

Подвиг Шаламова не в том, что он физически выжил в лагере, а в том, что он творчески выжил после лагеря.

Ему удалось напечатать несколько подборок стихотворений. Он страстно любил поэзию, уважал Пастернака, его записные книжки полны размышлений о Есенине, Ахматовой. Он горько пишет о себе: «Пять чувств поэта: зрение — полуслепой; слух —

оглохший от прикладов; осязание — отмороженные руки нечувствительные; обоняние — простужен; вкус — только горячее и холодное. Где же тут говорить о тонкости. Но есть шестое чувство: творческой догадки».

Колыма отобрала у него все здоровье. Он страдал болезнью Меньера, мог потерять сознание в любой момент, на улицах его принимали за пьяного. Его рассказы были «бестселлерами самиздата», ими зачитывались — сам писатель жил в крошечной комнатке, едва не впроголодь. Тем временем Хрущева сменил Брежнев; трагические лагерные истории о сгнивших, замерзших, обезумевших от голода людях мешали строить развитой социализм, и советская система сделала вид, что Варла-ма Шаламова не существует.

Чрезмерно прям, тверд. Неудобен. Не нужен.

Он открыто издевался над идеями Макаренко о «перековке» — перевоспитании трудных подростков, воров, уголовников. А ведь Макаренко считался лидером социалистической педагогики.

Он презирал Льва Толстого. Писал: «…хуже, чем толстовская фальшь, нет на свете». А ведь Толстой, с легкой руки Ленина, был «зеркалом русской революции», «глыбой», «матерым человечищем».

1972 год. Шаламов публикует в «Литературной газете» открытое письмо: резко, даже грубо осуждает публикацию своих рассказов эмигрантским издательством «Посев». Воинствующие диссиденты тут же отворачиваются от старика. Они думали, что он будет с ними. Они думали, что Шаламов — этакий «Солженицын-лайт». Они ничего не поняли. Точнее, это Шаламов уже все понимал, а они — не сумели. Миллионы заживо сгнивших на Колыме никогда не интересовали Запад- Западу надо было повалить «империю зла». Западу в срочном порядке требовались профессиональные антикоммунисты. Солженицын, страстно мечтавший «пасти народы», отлично подошел, но его было мало — еще бы двоих или троих в комплект… Однако Шаламов был слишком щепетилен, он не желал, чтобы чьи-то руки, неизвестно насколько чистые, размахивали «Колымскими рассказами», как знаменем. Шаламов считал, что документальным свидетельством человеческого несовершенства нельзя размахивать.

Вообще ничем никогда нельзя размахивать.

Открытое письмо возмутило Солженицына. «Как? Шаламов сдал наше, лагерное?!» А Шаламов не сдавал «наше, лагерное» — он инстинктивно и брезгливо отмежевался от «прогрессивного человечества». Тем временем упомянутое человечество вручило Солженицыну Нобелевскую премию, и всемирно известный борец с режимом, перебравшись на Запад, на долгие годы фактически

«приватизировал» лагерную тему. Тогда как Шаламов, глубоко презиравший даже намеки на саморекламу, последовательный атеист, человек-кристалл, скептик, гений сардонической усмешки, враг любого компромисса — оставался известным только узкому кругу почитателей. Для «прогрессивного человечества», всегда готового аплодировать живописным героям, Шаламов был слишком сух, презрителен, улыбался слишком горько и формулировал слишком беспощадно.

Шагай, веселый нищий,
Природный пешеход,
С кладбища на кладбище
Вперед. Всегда вперед!

По Шаламову, сталинский лагерь являлся свидетельством банкротства не «советской» идеи, или «коммунистической» идеи, а всей гуманистической цивилизации XX века. При чем тут коммунизм или антикоммунизм? Это одно и то же.

А уж если говорить о нынешней бестолковой и крикливой цивилизации века XXI-го — с ее точки зрения Вар-лам Шаламов, конечно, типичнейший лузер, тогда как Солженицын — гений успеха. Один полжизни сидел, потом полжизни вспоминал и писал о том, как сидел, почти ничего не опубликовал и умер в сумасшедшем доме. Другой сидел три года, шумно дебютировал, бежал в Америку, сколотил миллионы, получил мировую известность, под грохот фанфар вернулся на родину, с высоких трибун учил жизни соотечественников и окончил дни в звании «русского Конфуция».

Но сейчас все иначе: стоит упомянуть первого из них — люди уважительно кивают. Что касается второго — наверное, лучше умолчать. О мертвых либо хорошо, либо ничего. Мертвый не может возразить.

Зато живые могут возразить живым. Живые могут со всей ответственностью заявить, что всякий желающий что-либо узнать о сталинских лагерях первым делом должен взять в руки именно «Колымские рассказы». Все остальное мололо не читать. «Архипелаг» следует читать только после «Колымских рассказов» — как справочное пособие. «Ивана Денисовича», по-моему, можно не читать. Потому что никакого Ивана Денисовича не было и быть не могло. Всемирно известный герой Солженицына Иван Денисович Шухов — всего лишь скверная копия толстовского Платона Каратаева. Симулякр[418]. Синтетический, из головы придуманный, идеальный русский мужичок, безответный, терпеливый, запасливый. Трудолюбивый и всюду умеющий

выжить. Россия, загипнотизированная Львом Толстым и Александром Солженицыным — крупными знатоками «народа», — сто пятьдесят лет ждала, когда ж появятся из гущи народной такие мужички и с хитрым прищуром рубанут правду-матку.

Если сейчас не внести ясность в этот вопрос, Россия будет еще сто пятьдесят лет ждать появления упомянутого мужичка, который, как кажется автору этих строк, еще во времена Льва Толстого существовал только в сознании Льва Толстого, а уж во времена Александра Солженицына существовал с большим трудом даже в сознании Александра Солженицына.

А лагерники Шаламова не трудолюбивы и не умеют жить. Они умирают. Они — зомби, полулюди-полузвери. Они сломаны и расплющены. Они пребывают в параллельной вселенной, где элементарные физические законы поставлены с ног на голову. Они озабочены — буквально — существованием «от забора до обеда».

Шаламов рассматривает не личность, а пепел, оставшийся при ее сгорании. Шаламова интересует не человеческое достоинство, а его прах.

Лагерь Шаламова — королевство абсурда, где все наоборот. Черное — это белое. Жизнь — это смерть. Болезнь — это благо, ведь заболевшего отправят в госпиталь, там хорошо кормят, там можно хоть на несколько дней отсрочить свою гибель.

В рассказе «Тишина» начальство в порядке эксперимента досыта накормило бригаду доходяг — чтоб работали лучше. Доходяги тут же бросили работу и устроились переваривать и усваивать невиданную двойную пайку, а самый слабый — покончил с собой. Еда сообщила ему силы, и он потратил эти силы на самое главное и важное: на самоубийство.

В рассказе «Хлеб» герою невероятно повезло: его отправляют работать на хлебозавод. Бригадир ведет его в кочегарку, приносит буханку хлеба — но истопник, презирая бригадира, за его спиной швыряет старую буханку в топку и приносит гостю свежую, еще теплую. А что герой? Он не ужаснулся расточительности истопника. Он не изумлен благородством жеста: выбросить черствый хлеб, принести голодному свежий. Он ничего не чувствует, он слишком слаб, он лишь равнодушно фиксирует происходящее.

Писатель жесток. Надежды нет. Героев не бывает. Человек — это не звучит.[419] Человек остается человеком только до определенного предела. Расчеловечивание — несложная процедура: холод, голод, непосильная работа, круглосуточное унижение, отсутствие надежд на лучшее будущее за год-два

превращают в животное любого и каждого.

Фамилии и характеры персонажей Шаламова не запоминаются. Нет метафор, афоризмов, никакой лирики, игры ума, никаких остроумных диалогов. Многие ставят это в упрек автору «Колымских рассказов». Утверждают, что Шалаллов слаб как художник слова, как «литератор», обвиняют его в репортерстве и клеймят как мемуариста. На самом деле тексты Шаламова, при всем их кажущемся несовершенстве, изощренны и уникальны. Персонажи одинаковы именно потому, что в лагере все одинаковы. Нет личностей, нет ярких людей. Никто не балагурит, не сыплет пословицами. Рассказчик сух, а по временам и косноязычен — ровно в той же степени, как косноязычны лагерники. Рассказчик краток — так же, как кратка жизнь лагерника. Фраза Шаламова ломается, гнется, спотыкается — точно так же, как ломается, гнется и спотыкается лагерник. Но вот рассказ «Шерри-бренди», посвященный смерти Мандельштама, — здесь Ша-ламов уже работает практически белым стихом: ритмичным, мелодичным и безжалостным.

Шаламов последовательный и оригинальный художник. Достаточно изучить его эссе «О прозе», где он, например, заявляет, что текст должен создаваться только по принципу «сразу набело» — любая позднейшая правка недопустима, ибо совершается уже в другом состоянии ума и чувства. Более того, там же Шаламов утверждает, что способен заметить позднейшие вставки и следы редактуры в тексте любого другого сочинителя. Шаламову отвратительна «изящная словесность», красота ради красоты — все должно работать на результат и только на результат. Содержание не определяет форму — содержание и форма есть одно и то же. Шаламов отрицает тип «писателя-туриста», квалифицированного стороннего наблюдателя (в пример он приводит Хемингуэя), изображающего события так, чтобы они были понятны и интересны «широкому читателю». По Шаламову, писатель обязан погрузиться в толщу жизни, чтобы испытать те же чувства, что и его герои; именно трансляция истинного чувства есть задача писателя.

«Чувство» — определяющая категория Шаламова. Рассуждениями о чувстве, подлинном и мнимом, полны его эссе и записные книжки. Способность и стремление к передаче подлинного чувства выводят Шаламова из шеренги «бытописателей», «этнографов», «репортеров», доказывают его самобытность.

Он не жил анахоретом, досконально разбирался в живописи, посещал выставки и театральные премьеры. Принимал у себя поэтическую молодежь — к нему захаживал Евтушенко.

Переживал из-за вечного безденежья.

Мог матерно выбранить уличного хама. Был горд, заносчив, эгоцентричен. Очень честолюбив. Мечтал о славе де Голля. Верил, что его стихи и проза обгонят время. Признавался близким: «Я мог бы стать новым Шекспиром. Но лагерь все отнял».

Варлам Шаламов умер в 1982 году. Умер, как и положено умереть русскому писателю: в нищете, в лечебнице для душевнобольных стариков. И даже еще кошмарнее: по дороге из дома престарелых в дом для умалишенных. Канон ужасного финала был соблюден до мелочей. Человек при жизни прошел ад — и ад последовал за ним: в 2000 году надгробный памятник писателю был осквернен, бронзовый монумент похитили. Кто это сделал? Разумеется, внуки и правнуки добычливых Платонов Каратаевых и Иван-Денисычей. Сдали на цветной металл. Думается, сам Шаламов не осудил бы похитителей: чего не сделаешь ради того, чтобы выжить? Колымские рассказы учат, что жизнь побеждает смерть, и плохая жизнь лучше хорошей смерти. Смерть статична и непроницаема, тогда как жизнь подвижна и многообразна. И вопрос, что сильнее — жизнь или смерть, — Шаламов, как всякий гений, решает в пользу жизни.

Есть и кафкианское послесловие к судьбе русского Данте: по первой, 1929 года, судимости Шаламов был реабилитирован только в 2002 году, когда были найдены документы, якобы ранее считавшиеся утраченными. Не прошло и ста лет, как признанный во всем мире писатель наконец прощен собственным государством.

Чем далее гремит и звенит кастрюльным звоном бестолковый русский капитализм, в котором нет места ни уважению к личности, ни трудолюбию, ни порядку, ни терпению, — тем актуальнее становится литература Вар-лама Шаламова. Именно Шаламов подробно и аргументированно заявил: не следует переоценивать человека. Человек велик — но он и ничтожен. Человек благороден — но в той же степени подл и низок. Человек способен нравственно совершенствоваться, но это медленный процесс, длиной в столетия, и попытки ускорить его обречены на провал.

Поосторожней, братья, — путь от человека к зверю не так долог, как нам кажется.

«Мы, — писал Шаламов, — исходим из положения, что человек хорош, пока не доказано, что он плох. Это чепуха».

За человеческое нужно драться. Человеческое нужно беречь и терпеливо пропагандировать.

Конечно, современная Россия — не Колыма, не лагерь, не зона, и граждане ее не умирают от голода и побоев. Но именно в

современной России хорошо заметен крах идей «морального прогресса». Наша действительность есть топтание на месте под громкие крики «Вперед, Россия!». Презираемое лагерником Шаламовым «прогрессивное человечество» уже сломало себе мозги, но за последние полвека не смогло изобрести ничего лучше «общества потребления» — которое, просуществовав считанные годы, потребило само себя и лопнуло. Мгновенно привить российскому обществу буржуазно-капиталистический тип отношений, основанный на инстинкте личного благополучия, не получилось. Экономический рывок провалился. Идея свободы обанкротилась. Интернет — территория свободы — одновременно стал всемирной клоакой. Социологический конкурс «Имя Россия» показал, что многие миллионы граждан до сих пор трепещут перед фигурой товарища Сталина. Еще бы, ведь при нем был порядок! Благополучие до сих пор ассоциируется с дисциплиной, насаждаемой извне, насильственно, а не возникающей изнутри личности как ее естественная потребность. Ожидаемого многими православного воцерковления широких масс не произошло. Обменивая нефть на телевизоры, Россия на всех парах несется, не разбирая дороги, без Бога, без цели, без идеи, подгоняемая демагогическими бреднями о прогрессе ради прогресса.

Шагай, веселый нищий.

Аналогов «Колымским рассказам» Варлама Шаламова в мировой культуре нет. Будем надеяться, что их и не будет. Если не будет новой Колымы. Но есть уже множество доказательств того, что новая Колыма спроектирована и создается. Прямо в нашем сознании. Распад личности ныне происходит не в вечной мерзлоте, под лай конвойных псов, теперь рабов не надо везти в тундру и кормить баландой, теперь рабов — новых, ультрасовременных, идеально послушных — проще и дешевле выращивать с пеленок, при помощи медийных технологий, манипуляций массовым сознанием. Шаламова нет, его память хранит маленькая группа отважных идеалистов. Самодовольное и брезгливое «прогрессивное человечество» победило. Но пока будут существовать книги Варлама Шаламова — оно не сможет восторжествовать.

Александр Терехов
ТАЙНА ЗОЛОТОГО КЛЮЧИКА
Александр Исаевич Солженицын (1918–2008)

Э-э, разговор про Солжа, Моржа (это прозвище)[420]… Щепотки отработанного мела сыплются на джинсы, и автор, отличник ВВС («А ведь они так и подумают, что Би-би-си!!! И так впереди — на каждом, о боже (верни курсор, баран, и возвысь букву) Боже, шагу!»), пытается представить себе: «они» — старшеклассники сейчас, кто такие?

Возможно, это те ребята, что ползуг через улицу из гимназии на Крупской, когда ты норовишь с Ленинского пролететь на Вернадку, в черепастых бейсболках, патлатые или бритые, с загадочными взлетающими на нитях колесиками (называется «йо-йо»!), в трубопроводных штанах, сползающих с насмешливых цветастых трусов, и жрут дерьмо из ярких пакетиков. Не похожи на нас. А вот девчонки похожи на наших. Даже получше. Так и хочется окликнуть: помнишь меня?

Страдающее молчание.

А висят ли сейчас и кабинетах литературы портреты заплаканного Некрасова и запорошенного сугробом Тургенева, потеснились ли, дошла ли позолота до Бродского, похожего на простуженного скворчонка? Автор наконец замечает за последним столом благодарного слушателя, свою дочь, — она не ерзает. Неизвестная земля, непонятного содержания. Да еще удаляется, и легко спутать просто с дымкой вот-там-вот-вон-там, где кончается все, но про каждую встречную птицу думаешь — от нее… Так вот, э-э…

У нас есть маленькая проблема (как говорят в кино, доставая из нагрудной кобуры ствол, афроамериканские парни, меняющие чемодан героина на чемодан долларов в неработающих цехах): Солж, наше нобелевское солнце[421], зарыто в землю. А говорить о мертвых писателях следует, опустившись на колени и так, чтобы перед заключительным абзацем обнаружить себя в одиночестве: подожженная публика должна брызнуть в стороны — читать, образуя и распространяя пожар любви.

Так вот, Солжа любить невозможно. Все равно что любить будильник. Или микроволновку, бампер. Его сочинения невозможно пересказать перед сном, у костра или у экзаменационных дверей, хотя он «перепахивал», по-нынешнему

— «взрывал мозги»; но теперь от ядерных и ядовитых взрывов «Архипелага ГУЛАГа»[422] остались отблески на ночном небе, да и про те сомневаешься — не подкрашивает ли облака тепловыделительная деятельность Очаковской ТЭЦ?

И есть большая проблема: взрыватель, выдающийся элемент, молекула «Солж» состоит из четырех атомов, связанных последовательно и крест-накрест, «каждый с каждым»: Александр Исаевич Солженицын (11.12.1918, Кисловодск); время; руслит и Бог. И все четыре элемента (на сегодня, 12:04) в реальности не существуют; три — больше не существуют, один — как всегда.

Я хочу сказать: наш разговор отягощен.

Это как стереокино. Для просмотра нужны особые очки, а после сеанса их сдают в подставленный мешок.

БОГ — это как китайский язык. Многие признают, что будущее за ним. Но почти никто не учит. Это штука, не имеющая сайта в сети. Никаких ответных писем.

РУСЛИТ — Россия (не та, что РФ, а обернитесь, вернее — посмотрим в небо) на всемирной ярмарке представлена не сырами, порохом, легализацией легких наркотиков или газовыми камерами, чистыми уборными или автоматическими коробками передач; в «это придумали русские и делают лучше всех» экспоната два: страшная «русская сила» (терпение, бескорыстие, всемирность, широта, беззаконие и мечтательность в комплекте) и «руслит» — великая русская литература, в непростом, взаимопожирающем разговоре которых и рождалось высокое «спасти мир», в высшей точке получившее отметину Владимира Ленина, в низшей, точке падения, — Солжа.

Руслит на краткое (в два века, в две — Толстого и Солжа — бороды) время вобрала в себя всю «умственную жизнь народа», стояла на соображениях «писатель может многое в своем народе — и должен»; «литература — не забава, а служение»; «надо добиваться облегчения малым людям»; «чувства добрые пробуждать», «восславить свободу в жестокий век»; «мы в ответе за страдания народа»; «стыдно быть богатым и счастливым»; «мы — боль»; «гражданином быть обязан»[423]. По ноше неслыханной своей русские писатели получали соразмерное и влияние: Лев Толстой накрывал своей тенью до полной неразличимости императора Николая II и большинство мыслящего человечества, а Солж был покруче для своих времен, чем Криштиан Роналду и Бритни Спирс вместе взятые сейчас. Или как одна Мадонна. Или как 0,3 Гарри Поттера — не меньше! Вот такой был «проект» *у* этих бородатых, несчастных, больных, ведомых Богом православным Авторов «руслита» — и со смертью Солжа он закрыт.

Руслит просияла, как церковь, — со своим Христом (Пушкиным), апостолами, евангелистами, раскольниками, митрополитами, певцами в хоре, расколоучителями и юродивыми, а последний, Солж, числился в сторожах и носил на поясе золотой ключик от церковных ворот[424]. Куда делся ключик?

ВРЕМЯ — книги Солжа боролись с конкретными, смертными обстоятельствами (социализм, репрессии, лагеря, произвол голубых фуражек[425], государственный террор с 1917 года — прежде всего), и обстоятельств этих не пережили; сегодня (12:09) муки «любить Ленина»/«не любить Ленина» смешны всем, кто не носил октябрятских звездочек и не читал, как Володя учился ходить по натянутой веревке и всегда (даже губительно для себя) говорил правду бородатому педагогу-отцу и скорбной богоматери[426], — время ушло, высохло Аральское море, оставив не закрашенным ноготок на старых контурных картах.

Если автор насмерть схватывается со страницами календаря, злобой дня и катается с ней в обнимку по пыли и грязи на краю пропасти, как Шерлок Холмс и профессор Мориарти у Рейхенбахского водопада, роняя и отталкивая друг от друга лазерные мечи и кремниевые ножи с рукотворными зазубринами, то обязательно, также в обнимку, они и улетают в смертельное никуда, волоча за собой, как спутавшийся парашют, обоюдно победоносный крик отчаяния, и назад никто не вылезет, зацепившись когтями за солнечную батарею орбитальной станции Империи, — это не кино. Книги Солжа, вытащенные из воды эпохи, зевают, засыпают и мрут в молодых руках, на жидкокристаллических мониторах, черствеют и высыхают в какую-то каменную бабу, к подножью которой остается водить туристов, нараспев произнося «безуемное», «запущь», «обезумелое», «нечувствие», «злоключные», «людожорская», «живление»

(Солж бомбардировал читателей «лексическим расширением», поднося боеприпасы из словаря Даля)[427]. Девушки спустя сто лет не заплачут над его книгами — все авторы руслита мечтали об этих бледно-розовых чертовых девушках спустя сто лет. Никаких солдат-контрактников или менеджеров среднего звена.

Главной (единственно доступной, современной, переводимой) книгой таких, как Солж (Александр Герцен, протопоп Аввакум, Чернышевский — да почти все, кроме Гомера и Александра Дюма), осталась биография, жизнь. Пометьте себе: «новый Гоголь явился»[428].

В ту ночь Гоголь явился последний раз. Редактор журнала

«Новый мир» Твардовский взялся почитать «пару страничек» в кровати перед сном из рукописи «Лагерь глазами мужика, очень народная вещь»[429]. Прочел пару страничек, встал и поставил чайник. Читал и перечитывал. Потом просто ждал девяти утра, чтобы позвонить и спросить про взошедшее солнце: кто он? Учитель физики из Рязани. Все сходилось: новые Гоголи являлись в руслите именно так — его никто не знает, он нищий и много страдал (как вариант — изумительно играет на балалайке), в его руках рукопись-горечь, говорящая времени «вот — правда», подымающая (как бы) веки[430].

Солж хотел в актеры, но не взяли[431], и 18 ноября 1936 года под голыми ветками Пушкинского бульвара первокурсник физмата осознал собственную «вложенную цель» — писать «роман о революции» под названием «Люби революцию»: 7 Ноября (посмотрите в и-нете, чего годовщина) — его был «любимейший» праздник, «красные знамена над желтыми листьями»[432].

Первой жене он запретил красить губы и рожать детей, чтобы не отвлекаться на какие-нибудь там мокропе-леночные писки и вонючие горшки, и безошибочно показался «машиной, заведенной на вечные времена»[433].

Его арестовали на фронте капитаном батареи звуковой разведки за критику Сталина в переписке, полгода — следствие и пересылки, год — в лагере на Калужской заставе, четыре года — в научно-исследовательской «шарашке» (почитывал там «Римскую историю» Моммзена и сочинения Дарвина), два с половиной года — на общих работах (там наметил получить Нобелевскую премию) и ссылка в Казахстан, «навечно». Реабилитация и учительство в Рязани[434]. И 18 мая 1959 года Солж сел писать рассказ для «Нового мира», высчитав, что после XXII съезда партии Кремлю, «верховому мужику» Хрущеву потребуется его правда[435].

Первое, что говорили потом про Солжа, — он же математик, он все просчитал!

«Уровень правды» — вот что поразило в рассказе, ставшем «Одним днем Ивана Денисовича»[436]; не «правда» — а храбрый подъем воды вровень с разрешенной отметкой. В день рождения, в сорок три года Солжа вызвали телеграммой в Москву, в руслит, в советскую историю — с оплаченными расходами. Политбюро под давлением Хрущева решило: да, печатаем, сделаем из него чугунную бабу, чтобы лупить «сталинизм» и заодно (или сперва) крепить власть вот этих, некоторых, отдельных людей. «Высунул макушку из воды», «птичка вылетела», «взошла моя звезда»[437] — чемоданы писем, руку жмут Суслов и Хрущев; «Поднимитесь», —

говорит Хрущев, и Солж встает и дважды кланяется под гром аплодисментов; роскошные номера гостиницы «Москва», официанты во фраках, обеды из семи блюд; итальянское издание, английское, «прелестная, со вкусом оформленная японская книжечка»; «рано или поздно у нас будет дача, а без пианино там не обойтись»; жена покупает «песочный костюм» в валютном магазине, «очень хорошенький — спасибо „Ивану Денисовичу“»[438]; западные агентства выманивают комментарии по кубинскому кризису, простолюдины переписывают повесть от руки, лучшие редакторы страны плачут над рядовыми деловыми письмами Солжа, кое-кто сознательно встает при встрече на колени, Шостакович просит разрешения писать оперу по мотивам; «Не хотите ли поздравить учителей Советского Союза с праздником через газету?» — корреспонденты ломятся в квартиру под видом электромонтеров; Новый год в театре «Современник», «вы сейчас самый знаменитый человек на земле»; рассказы о том, как Солж съездил на электропоезде в столицу, записывают на магнитную ленту (была такая магнитная лента!) — типа на флешку; чтение собственных стихов Ахматовой, знакомство с Булгакова вдовой; не пускают в общий зал библиотеки: «Да вы что?! Вам не дадут спокойно работать! Будет фурор!»; секретари ЦК КПСС шепчут-: «К вам приковано внимание мира»; президент де Голль советует избирателям: «Читайте „Ивана Денисовича“»[439]… «Червь на космической орбите»[440] — так Солж себя ощущал, когда стопы еще касались чернозема, но, попав в наркотическую зависимость от Би-би-си, вознесясь, уже «выбивался из колеи» убийством президента Кеннеди, в неприсуждении Ленинской премии провидел пробу государственного переворота и одновременно с особой отчетливостью в разгар спичечнокоробочного панелестроения грезил о даче на Байкале с прогулочными дорожками и солнечными батареями, видел во снах беседы с Хрущевым (из авторов руслита, получивших воспаление мозга из-за того, что им позвонил Сталин — или больше не перезвонил, потому что не так понял, или не позвонил, хотя собирался, — так вот, из этих авторов можно составить отдельное кладбище) — вот что делала с уроженцем Кисловодска советская власть, помноженная на руслит. «А где же в молекуле Бог?» — спросите вы; вот именно сейчас Он и появится.

Он (здесь Солж) стоял на вершине. И впереди его ждала подготовленная, незаметно клонящаяся под гору дорога, в конце которой белел бородатый памятник на Новодевичьем: ступайте — обживайте дачи, катайтесь масляным колобком по миру, борясь с ядерной угрозой, записывайте в дневник, как удивительно на

рассвете пахла сирень в том углу, где строители, заливисто перетюкиваясь, ладят трехэтажную баньку, прячьте в стол беспощадные посмертные «вещички», поддерживайте и защищайте молодых, а то и бесстрашно, но аккуратно, как бы в шутку, кое-что выскажите на совместной рыбалке Леониду Ильичу, одаряя червячком, или в баньке, охаживая веничком в районе поясницы, а можно и какое-нибудь сдержанное письмецо подписать на тему игр «Чехословакия-68»[441]. Еще иконы домонгольского периода можно собирать! И сделать много добра своим избирателям по 286 избирательному округу на выборах в Верховный Совет СССР! Все ему улыбались и тянули назад силу, врученную ему ЦК КПСС: отдай, ну отдай…

Человек в рассказе Солженицына приехал в Питер, так все красиво. Он думает про триста тысяч крестьян, легших фундаментом этого города. Что у человека в голове? «Страшно подумать: так и наши нескладные гиблые жизни, все взрывы нашего несогласия, стоны расстрелянных и слезы жен — все это тоже забудется начисто? все это тоже даст такую законченную вечную красоту?»[442]

Нет! И он решил попробовать остановить взмахом руки солнце.

Не солгав — и вон как его подбросило! кружится голова! — Солж решил попробовать и дальше не лгать[443], договорить, не учитывая и невзирая, не предать миллионы черепов в братских могилах государственного шлака и — повернул в противоположную сторону, за спину, на Архипелаг ГУЛАГ (ГУЛАГ — это главное управление лагерей, Солж вбил это слово во все языки мира, вытатуировал на плече матери-родины, нанес штрихкодом на Россию). Ложь — вот что он хотел сокрушить, вырвать из себя (созвучные фамильные буквы!), из тела Отечества, из мировой истории; старухе стало мало нового корыта — ночами в деревенской избе он писал под шорох тараканов, волнами ходивших под отстающими обоями, но его тревожило не это, потому что в тараканьих переселениях (он так и написал) «не было лжи» — это безумие, это одержимость. Здесь появляется Бог: я — «единственное горло умерших миллионов», «…я — только меч, хорошо отточенный на нечистую силу, заговоренный рубить ее и разгонять. О, дай мне, Господи, не преломиться при ударе, не выпасть из руки Твоей!»[444]

Позже Солж любил себя сравнивать с одиноким полуголым библейским мальчиком, пустившим смертоубийственный камешек в лоб кровожадному великану[445], но пастушок (здесь — пастух народов) опять расчетливо был не один: теперь не Хрущев, а все «прогрессивное человечество», мировое Политбюро,

обнаруженное в радиоприемнике и в почитателях-помощниках «оттуда», повесилось на пояс бесстрашному канатоходцу страховочной лонжей (совершенно незаметной зрителям дальних, бедняцких рядов), а потом и Нобелевской премией (1970 год, четвертая: Бунин, Пастернак, Шолохов, Солж — для любителей спортивной статистики). Не покидая страны, он перебежал и встал на сторону большинства в битве против Советского Союза, социализма, коммунизма, красной идеи, за русский (так ему казалось) народ — и новые сослуживцы живо и умело обеспечили его всем необходимым: вооружением, громкоговорителями, скрытнопередавателями и широковещателями. И (вопрос для домашнего размышления) что же было подлинным искушением: запалить собственный дом, и скакать в блистающих латах поперед приведенных ляхов, и выкрикивать нестерпимые правды кровавым московским царям и их подданным, холопам и быдлу под крепостными стенами, уворачиваясь от потоков ответного дерьма, — или остаться всего лишь честным, убогим советско-русским писателем, творящим малое добро в рамках партсобраний, обреченным на подлинное посмертное чтение, скончаться в доме престарелых и при жизни всего лишь терпеть, терпеть и терпеть, и прощать?..

Его идея, опухоль, «зэческая мысль» — правда уничтоженного голодом и террором громадного (миллионов) меньшинства: не простить, не забыть, не «что ж тут поделаешь, надо как-то жить дальше», соответствующее человеческой живучей породе, а вытащить (из собственной памяти, из чужих записанных слов, преувеличенно и зло, «ради красного словца»! — а вот Шаламов писал: в лагере много того, чего не должен видеть человек[446], — и над его рассказами и через сто лет будут плакать!) и поставить напротив уцелевшего большинства десятки миллионов костяков: это братья ваши! — и уничтожить строй, казнить советские души («верноподданное баран-ство, гибрид угодливости и трусости»[447]), смысл последних пятидесяти лет своего народа (и ничего взамен, и там, позади, также все довольно гнило, вплоть до XVII века, — там не нашлось своего Солжа, вовремя вырезали), расплавить ордена, отменить победы, опозорить вождей, снести памятники; должно рухнуть все построенное на крови — и рухнуть должно все, и красные герои, и память; «публикация почти смертельна для их строя»[448] — моря кровавых слез (помните «слеза ребенка»[449]?) должны затопить большевистский век (в его высшей, радостной наконец-то поре, с приспособившимися к нему, как-то обжившимися миллионами, желающими наконец-то весело петь под гитару, строить гидроэлектростанции и копить на машину), взорвать его (конец

света!), и на развалинах — засияет новый мир, детали в процессе уточнения; в экономике Солж мечтал о китайском пути — постепенно (тихо, сперва немного свободы крестьянам и ремесла), но в правде (хотя жизнь улучшалась, время теплело и очищалось, людоедство вымирало, летали в космос) — нет! Сразу и все. Вот его «психологическая бомба»! «Люби революцию».

Руслит, двести лет шедшая вровень с русской силой, вдруг обогнала силу на лишний шаг (Солжа), развернулась, и они сошлись (лоб в лоб!) — и одновременно взорвалось все, что у нас своего было. Солж радовался: «Головы рублю им начисто», «на камни разворачиваю их десятилетия…»[450]

Рукописи (писал и писал в своих «укрывищах», а потом на даче виолончелиста в «правительственной зоне»[451], и всюду — в траве, коре, воздухе и насекомых — ему мерещились следящие лазеры и микрофоны) Солжа пошли: ходили среди немногих, но лучших; разбегались, как огонь, — не удержишь за пазухой; их изымали при обысках; за чтение и хранение выгоняли с работы и учебы; за распространение сажали в тюрьму; а их заново переснимали, множили на папиросной бумаге, завозили мимо таможни. Солжу служили потому, что жизнь обреченных Солжем советских читателей, подданных руслита стояла на Слове, на том «что есть правда?», на святой вере в написанное.

«Я вижу, как делаю историю…»[452]: парламенты, фракции, министры, демонстрации американских интеллектуалов в поддержку; вот уже «разрядка международной напряженности» всей планеты зависит от судьбы Солжа и академика Сахарова; Солжу кажется: книги его вровень с арабо-израильской войной, его письмо начало смуту в Чехословакии, он — мировая ось, заводящая вручную автомобиль марки «Москвич»; уже возникает идея «поговорить на равных с правительством»[453] (только с Политбюро! Двадцать пять дней им на раздумье! задрожат власти «в мраморном корыте»); «проекты брызжут», и, передав микрофильм с «Архипелагом» на Запад, Солж чует себя «как на гавайском прибое у Джека Лондона, стоя в рост на гладкой доске, никак не держась, ничем не припутан, на гребне девятого вала, в раздире легких от ветра — угадываю! предчувствую: а это пройдет! а это — удастся! а это *слопают наши!*»[454] Уже не до литературы: зачем писать романы, когда страница машинописного текста «про политику» взрывает мир, сотрясает и поворачивает (так казалось многим) историю, как примерно о том же написал когда-то хороший поэт: «Когда ты с хорошей девчонкой, поэзия ни к чему».[455]

Неприятный, самовлюбленный, властный (лично писал интервью с самим *собой),* смешной дед, на каждый чих первым

делом садившийся катать «заявление» (понукаемый новой, молодой женой: «Сейчас он им врежет!»), маниакально любивший позировать для фото, по-детски замкнутый на себе (умирающему от рака, полупарализованному, немому Твардскому вкладывает в руки свой двухтомник и просит закладками разного цвета помечать, что понравилось, а что — нет), годами он вызывал у травоядного старческого Политбюро географические мечты отправить пророка, «таран против СССР», на полюс холода, «где он не сможет ни с кем общаться», но победило мудрое «вышлем, и он еще приползет и попросится назад» — Солжа арестовали, обвинили в измене Родины, завели уголовное дело, лишили гражданства и выслали специальным самолетом в Германию[456]. И «бронированный лагерник», годами ждавший ареста и срока и собиравшийся пожертвовать жизнями трех малолетних сыновей за правду, ночью перед высылкой в Лефортовской тюрьме жестоко страдал из-за низкого изголовья кровати и пересоленной каши («вот этим они меня доведут»)[457]… и хлеб какой-то глинистый… и сокамерники курят…

И, приняв на прощание от жестокосердной охранки пятьсот марок на карманные расходы, Солж отправился навстречу немецким букетам и вышел из тьмы, на «голоса», к своим товарищам по переписке, к тем, кто выстроил ему «мировой пьедестал», — духовые полицейские оркестры, люди с приветственными плакатами, новая теплая куртка; незнакомые люди обнимают его, не в силах молвить слова от подступивших рыданий; вожди индейских племен дарят почетные таблички с приветственными надписями; толпы любопытных на железнодорожных станциях; сумасшедшие пытаются прорваться поближе… И прием в сенате, и «я готов помочь Рейгану», и «Его Величество король Хуан-Карлос просит меня немедленно к нему во дворец», и «я хотел бы выразить мои самые добрые пожелания принцу Филиппу и принцу Чарльзу»[458], и сбывшаяся мечта всей жизни — поиграть в теннис… Кругом — ни одного рыла, все скоты и морды остались «там», а здесь исключительно мягкие и интеллигентные лица, и в эти лица (чугунную бабу перевесили на другую стрелу, и опять надо было бить) Солж говорил: «Не смотрите на внешние успехи государственной силы: как нация мы, русские, находимся в пучине гибели…»[459] — и что с 1928 года он не едал отварной говядины. Что там не «едал» — не видел[460]!!!

Но чистая, никого не видящая и никого не жалеющая правда — это такая ледяная горка, ступив на которую уже не остановиться и не согреться нигде, и дни, когда, ломая изгороди и вытаптывая цветники у несчастных соседей, за Солжем бегали

сотни людей с блокнотами и микрофонами, чтобы спросить: «Как спалось?» — минули, как только последний русский писатель обнаружил, осмотревшись, что Запад «запутался», имеет «духовно-истощенный вид»[461], пронизан воздухом «холодного юридизма»[462], что свободная пресса чудовищна, что из «гари городов» надо уходить в небольшие общины, а политические партии подлежат уничтожению, а еще — что спорт оглупляет; и выразил желание «повернуть корневую Америку» и «помочь Западу укрепиться»[463]. И выходило, что своей правдой Солж отрицал любое существующее человеческое устройство: он восстал против всех, всей планеты, как былинный богатырь, последний матрос из экипажа Флинта, вцепился в железное кольцо, чтобы перевернуть землю, — ему живо налепили на лоб и бороду таблички «мания величия», «неблагодарность» и «эгоизм» и задвинули на пятьдесят акров лесного уединения, где журчал водопад и из Канады приходили волчьи семьи, выдавили в прошлое[464]. И наконец-то, свободно или вынужденно, он замолчал и уткнулся в «Красное Колесо» (бывшее «Люби революцию» и «Р-17»), как и хотел — том за томом (двадцать лет, десять томов, по десять-шестнадцать часов подряд, забывая поесть, с равномерностью циркулярной пилы)[465] — чтобы найти и объяснить причину Октябрьской революции, перемолоть колесом русское горе и нащупать «пути русского будущего», отвлекаясь лишь на споры с провинциальными газетами и брошюрами советской пропаганды и агитации (умер ли отец Солжа за полгода до его рождения или все ж таки через три месяца после? стучал ли Солж на друзей юности? владел ли дедушка его двадцатью тысячами овец, а дядя «роллс-ройсом»?) да вертолеты, на которых возили фотографов поснимать местного сумасшедшего, прячущегося от мира за колючей проволокой в подземном тоннеле.

Двадцать лет Солж жил не в России, двадцать раз прошла весна, двадцать раз Новый год, двадцать раз когда-то любимейшее 7 Ноября, двадцать раз день рождения… Советский Союз заболел воспалением легких, подхватил осложнение, слег и умирал, Солжа звали: давай домой! — но Солж не поторопился. Он не понимал, что только для него эти двадцать лет прошли незаметно, что не менялись только архивные страницы, и все высчитывал, требовал: сперва пусть издадут мои книги, «я должен прежде стать понятен моим соотечественникам… в любом глухом углу»[466]. А в любом глухом углу уже давно смотрели бразильские телесериалы и наблюдали за строительством «Макдональдса». Напечатали «Архипелаг» — уже не миллионы, сто тысяч тираж — и «ничего не перевернулось», как заметил

один наблюдательный человек[467]. Солж пишет наставление «Как нам обустроить Россию?» (27 000 000 экземпляров): двести предложений, и среди них — диковатые, невыполнимые, спасительные, назидательные, высокомерные, верные и удивительно прозорливые. Например, Солж советовал: сделайте первый шаг, отпустите национальные республики, не ждите, пока межнациональные противоречия разорвут страну, прольется кровь и миллионы русских побегут из Прибалтики, Закавказья и Средней Азии от унижений, грабежей и убийств, бросая нажитое добро, — главное чиновное рыло кивнуло в ответ («он весь в прошлом»)[468] и само через год отправилось в прошлое, рекламировать чемоданы и пиццу, а все так и получилось: кровь, предательство и позор!

Только в конце мая 1994 года пассажир «Аляска Эйр-лайн» поцеловал магаданскую землю и в особом вагоне (на деньги Би-би-си) отправился через всю страну на уже подаренные четыре гектара собственности в Троице-Лыково, на высоком речном берегу, — останавливаясь в крупных городах для встреч с населением (жалобы населения, человеческую боль Солж заносил в тетрадку). Мечты («я не приму назначения от правительства» — а то правительство РФ уже все извелось, давясь у кремлевских окон: а где там Александр Исаич?!) быстро меркли, и шансы России спастись он прикидывал «пятьдесят на пятьдесят», но «надо попробовать»; на Ярославский вокзал инерция, остатки чего-то прекрасного, чистого и уничтоженного еще собрали двадцать тысяч встречающих, но в Государственной думе Солж выступал уже перед полупустым залом: пришедшие депутаты шептались, хихикали, бродили меж рядов и поворачивались к пророку задом.

И — ни одного вопроса. Колесо докатилось.

Бегущим огоньком по новогодней гирлянде он проехался по стране и пропал — из одной дачной глуши в другую, побившись, как рыба о телевизионный лед: выступления быстро прикрыли — а зачем, никому это не интересно; тиражи книг высохли до реальных пяти тысяч экземпляров; «Красное Колесо» от первой буквы до последней в России прочитали человек сто… На Западе Солж отстаивал право людей «не знать» — так вот, произносимые пьяным уральским голосом «дарагие рассияне» этим правом и воспользовались.

Солжа ждали лучшие люди — подвижники, бессребреники, честные, порядочные, жаждущие справедливости и добра, обреченные на нищету и преданные подданные русслита и русской силы, привыкшие жить не ради «сытости, а вечности», бившиеся за свободу и обманутые свободой, — и то, что говорили

они (устами Солжа), было неоспоримой горчайшей и необходимейшей правдои. Что правители наши позорны, вороваты и подлы. Что русские вымирают и скоро могут сгинуть с планеты совсем. Что отдача Крыма и Севастополя — злодейство. Что Чечню надо отпустить в независимость и выслать всех чеченцев из России на родину за паспортами и хорошо подумать, прежде чем обратно пустить. Что «захлебчивая жадность воровская» затопляет вокруг все. Что «непробивная боярщина»… Что… Но Солж больше ничего не мог. Его никто не слушал. Его записали в «разоблачения сталинизма», и — сиди там…

Пробормотав: «Сейчас для людей не больше добьешься, чем когда и раньше»[469], и «невылазность человеческой истории… закон всемирный»[470], и «историю меняют все-таки постепеновцы»[471], — он прошел мимо возможностей выступать в кулинарном шоу, мелькать в добрых новостях, поддерживать продажи и вести блог. Никому не отдав золотого ключа, он остановился, остался, затворился на годы снова молчать и ждать смерти. И теперь уже не он ехал по стране — теперь он стоял, а вся огромная и чужая Россия змеей, извиваясь и вздрагивая, поползла мимо, не открывая шторок на фонарь безымянной будки, под которой махал о чем-то флажком забытый учитель физики из Рязани. Его не взяли — и он не поехал.

Нет, Архипелаг ГУЛАГ, система подавления несчастных и слабых, не опустился в преисподнюю, и жизнь по-прежнему осталась жестокой, по-прежнему мало встречалось людей среди человеческого зверья, и в тюрьмах страдали невинные, и убивали на улицах за убеждения, и уничтожали свободные газеты и телеканалы, и в застенках изуверски пытали; врали партии, и телевидение вбивало в мозги государственную ложь, и голодали солдаты, и жирные руки пилили бюджеты, лишая лекарств стариков, — не изменилось ничего, но Солж молчал.

Сизиф изнеможденно сидел в тени скатившейся каменюки, ожидая куска земли за алтарем храма Иоанна Лествичника на старом кладбище Донского монастыря[472], и дождался — 3 августа 2008 года. Большую Коммунистическую улицу в Москве переименовали в улицу Солженицына. На ней сорок шесть домов. Пять жилых. Умер — и великая русская литература кончилась, в смысле умерла, сдохла (к любимому покойником Далю), подошла к концу, прекратилась, довершилась, пропала. И золотой ключ от нее, наверное, вложили Александру Исаевичу в мертвые уста, как монетку-обол, чтобы заплатил Харону, — никто не жил так долго, и многим, слишком многим в русской литературе (особенно Пушкину, Бунину, Введенскому, Грину, Платонову, Шаламову — много имен) хотел бы я вымолить один день (если нельзя неделю)

жизни еще, жизни сейчас — чтобы подержали в руках свои книги, книги о себе, свою блистающую вечность, то, что складывается в детское «не напрасно», r детское «Бог все видит», в победу справедливости, милости и правды, отворяющую могильные камни, на которую они и надеялись, сомневались, но надеялись… Только не Солженицыну. Он все про себя узнал сам. Пусть земля ему будет пухом!

Его книги — пустыня (взгляните последний раз), труднопреодолимое, жаркое место, где бедуины жарят лепешки на козьем дерьме: ничего живого, только песок; лучшее место, чтобы сдохнуть со скуки. Но в пустыню идут, чтобы найти себя. Что-то близкое к слову «испытание», понимаете? Есть слово, непроизносимое сейчас, пять букв — «смерть», и, кажется, нет ничего страшнее. Но есть еще одна не менее страшная вещь: умереть при жизни, не стать самим собой и в старости плакать над своими детскими фотографиями, над ребенком, который не вырос, не пошел в мир, сдался, истратился, побоялся, стал «как все», и поэтому мир его не увидел. Так легко, оказывается, даже не продать — выбросить за ненадобностью душу, уступить всеобщему хрусту попкорна.

Своим безнадежным «лексическим расширением» Солженицын отстаивал русский язык, своими книгами он отстаивал человеческое расширение — очертания бессмертной души наперекор веку товаров и цен, под стопами которого лопаются надувными цветными шариками вчерашнего дня рождения «русский», «гражданин», «христианин», «добро» и «совесть».

Преодолеть пустыню, встретить самого себя — самый тяжелый труд но это единственное, чем можно как-то ответить страху смерти, — войти в естественные и честные пределы своей личности, не способствовать лжи, не служить наживе, искать правду, служить Отечеству, хранить верность народу, чувствовать свою ответственность за страдания обездоленных, и каждый день делать выбор, отличая зло от добра, и верить — и, какая бы ни выпала русской земле судьба, делать что должно. Это не каждому по силам, но попробуйте, кто знает, не поздно: несколько страниц Солженицына — как морскую раковину к уху, послушайте его голос — возможно, услышите в себе отголоски, родственное, свое, от залитых водой колоколен («колокольня» — типа, башня с колоколом, сооружение, часть церкви).

Или нет.

Никита Елисеев ОБ АВТОРАХ ЭТОЙ КНИГИ

ДРАГОМОЩЕНКО Аркадий Трофимович родился в 1946 году в Потсдаме в семье военнослужащего. Жил в Виннице. Учился на филологическом факультете Винницкого пединститута и на театроведческом факультете Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Заведовал литературной частью в театрах Смоленска и Ленинграда. Поэт, прозаик, переводчик. Открыл для русской поэзии конца XX века поэтов американской школы языка. Публиковался в самиздате с 1976 года. Один из основателей тогда нелегальной премии Андрея Белого. В настоящее время ведет творческую программу в Смольном институте свободных наук и искусств. Первую книгу опубликовал в 1990 году. Автор романа «Фосфор», книг прозы и стихов. Барочные верлибры Драгомощенко порой напоминают монолог Нины Заречной из чеховской «Чайки». На редкость красивы, не очень понятны или очень непонятны — Чехов хотел писать что-то подобное, но публика требовала про чиновников, инженеров и учителей.

КАБАКОВ Александр Абрамович родился в 1943 году в Новосибирске в семье офицера-фронтовика. Окончил механико-математический факультет Днепропетровского университета, после чего работал инженером в ракетном конструкторском бюро. С 1972 года — журналист. Громкая литературная известность пришла к Кабакову в 1989 году после публикации в журнале «Искусство кино» киноповести-антиутопии «Невозвращенец». Точность социальных и психологических характеристик, острый сюжет и четко переданное ощущение катастрофичности социальных перемен — основные характеристики прозы Александра Кабакова. Главный герой Кабакова — сильный человек, персонаж не слишком привычный для классической русской литературы. Бунин интересен Кабакову удивительным сочетанием безжалостной социальности и сентиментального лиризма.

КУРЧАТОВА Наталия Михайловна родилась в 1977 году в Ленинграде. Окончила факультет журналистики Санкт-Петербургского университета. Поэт, прозаик, критик. Самой яркой и значительной ее вещью является роман-антиутопия «Лето по Даниилу Андреевичу» (2007), созданный в соавторстве с Ксенией Венглинской. Написанный раньше романа Владимира Сорокина «День опричника», он, по не зависящим от авторов

обстоятельствам, был опубликован значительно позже, в связи с чем и мог показаться подражанием известному постмодернисту. Между тем работа эта вполне самостоятельна и трактует всё ту же тему «русскости» и интеллигентности, в рамках каковой Наталия Курчатова рассматривает творчество Александра Куприна.

СЕНЧИН Роман Валерьевич родился в 1971 году в городе Кызыл *(столице* Тувинской АССР) в семье служащих. После окончания средней школы уехал в Ленинград, учился в строительном училище, служил в пограничных войсках в Карелии, после чего вернулся в Кызыл. В 1993 году из-за возрастающей национальной напряженности перебрался вместе с родителями в село Восточное Минусинского района. Жил в Минусинске и Абакане. Работал монтировщиком сцены, дворником, сторожем. Начал печатать рассказы в местной прессе. В 1996 году поступил в Литинсти-тут на семинар прозы Александра Рекемчука. Окончил Лит-институт в 2001 году. Автор книг «Афинские ночи», «Минус», «Нубук», «День без числа», «Ничего страшного», «Елтышевы» и других. Лауреат премий «Эврика», «Венец», еженедельника «Литературная Россия», журнала «Знамя». Совместно с Александром Рекемчуком вел семинар прозы в Литинституте. Первые же рассказы Сенчина, появившиеся в центральной печати, не случайно вызвали резкую полемику: его проза — адекватный шоковый литературный ответ на шоковую терапию общества. Сенчин описывает мир рабочих, люмпенов, служащих. Жесткость натуралистических описаний соседствует с естественной, ненаигранной сентиментальностью. В этом смысле Сенчин — верный последователь Леонида Андреева.

БЫКОВ Дмитрий Львович родился в Москве в 1967 году в семье учительницы русского языка и литературы. Служил в наземной авиации под Ленинградом. Окончил с отличием факультет журналистики Московского университета. Печатается с четырнадцати лет. Поэт, прозаик, автор биографий Бориса Пастернака и Булата Окуджавы, журналист, кинокритик, телеведущий, к тому же ныне преподает русский язык и литературу в одной из частных московских школ. Потрясающая работоспособность, чувство юмора, немалая образованность, ироничность, парадоксальность, присущие этому автору, приводят к тому, что у Дмитрия Быкова могут быть неудачные тексты, но нет текстов неинтересных. Автор романов «Оправдание», «Орфография», «Эвакуатор», «Ж/Д», «Списанные». Лауреат двух премий АБС за лучший фантастический роман,

премий «Национальный бестселлер» и «Большая книга» за биографию Бориса Пастернака (серия «Жизнь замечательных людей»), Дмитрий Быков — незнакомый до сей поры русской литературе тип профессионального, провокативного, яркого литератора, к которому в какой-то мере приближался Горький.

ЕМЕЛИН Всеволод Олегович родился в 1959 году в Москве в семье служащих. Окончил Московский институт геодезии, аэрофотосъемки и картографии. Работал геодезистом в нефтегазоносных районах Тюменской области, экскурсоводом в Москве, мастером производственного обучения, охранником, подмастерьем столяра и т. д. Ныне разнорабочий, трудится на реставрации одной из московских церквей. Печатается в качестве поэта с 2002 года. Пишет издевательские, откровенно неполиткорректные баллады, используя размеры и ритмы великих русских поэтов XX века. Его герои — скинхеды, люмпены, солдаты, нищие, алкоголики. Стихи Емелина — яркое поэтическое выражение разочарования люмпенизированной массы в рыночных реформах 1990-х. Если бы герой поэмы Блока «Двенадцать» прочел Мандельштама, Пастернака, Заболоцкого и сам научился писать стихи, то он бы писал стихи наподобие емелинских.

ТУЧКОВ Владимир Яковлевич родился в 1949 году в Москве. В 1972 году окончил факультет электроники Московского лесотехнического института. Долгое время был разработчиком специализированных компьютеров. Во время перестройки ушел в журналистику, работал в газете «Вечерняя Москва». Поэт, прозаик, эссеист. Дебютировал книгой стихов «Заблудившиеся в зеркалах». Первое крупное прозаическое произведение — «Русская книга людей» (1999). Автор романов «Танцор» и «Танцор-2». Печатается в журналах «Новый мир», «Знамя», «Дружба народов», «Абзац». Гротесковая, остросюжетная, издевательская проза Владимира Тучкова близка поэзии Маяковского антимещанским, чтобы не сказать антибуржуазным, пафосом.

КАНТОР Максим Карлович родился в 1957 году б Москве. Сын известного философа Карла Кантора, однокурсника Александра Пятигорского, Мераба Мамардашвили, Александра Зиновьева. Окончил Московский полиграфический институт. С 1988 года активно выставляется как художник в России и Германии. В 1997 году представлял Россию соло-выставкой в русском павильоне на биеннале в Венеции. Активно выставляется

в Германии, Италии, Англии. В 2006 году выпустил двухтомный роман «Учебник рисования», вызвавший острую полемику в печати. Злая сатира на жизнь московской элиты, историософские рассуждения, блистательные эссе о живописи, история интеллигентного московского семейства создают последнюю гротескную эпопею XX века. Опыт Л Маяковского и Булгакова важен для Кантора осознанным использованием гротеска и подчеркнутым трагизмом существования человека искусства.

САДУЛАЕВ Герман Умаралиевич родился в 1973 году в селе Шали Чечено-Ингушской АССР Отец — агроном, мать — учительница. Живет и работает в Санкт-Петербурге. Первая публикация художественной прозы состоялась в журнале «Знамя» в 2005 году — повесть «Одна ласточка еще не делает весны». В 2006 году издательство «Ультра. Культура» выпустило сборник рассказов и повестей Садулаева «Я — чеченец». В 2008 году его роман «Таблетка» вошел в шорт-листы премий «Русский Букер» и «Национальный бестселлер». В 2009 году опубликован роман «AD», в 2010-м — роман «Шалинский рейд» включен в шорт-лист премии «Большая книга». Тема Садулаева — гибель единого общекультурного, общенационального пространства, которую он пытается прс? — одолеть на литературном, языковом уровне. Есенин д\я него — одно из связующих звеньев той, прежде единой, культуры.

СТЕПАНОВА Мария Михайловна родилась в 1972 году в Москве. Поэт, эссеист, журналист. Окончила Литературный институт. Публиковалась в журналах «Зеркало», «Знамя», «Критическая масса», «Новое литературное обозрение» и др. Автор семи поэтических книг, лауреат ряда литературных премий, в том числе Премии Андрея Белого (2005). Главный редактор интернет-издания «OpenSpace.ru». Стихи Марии Степановой — оригинальный опыт полупародийного соединения низового жанра «жестокого романса» с мистико-романтической балладой.

ВОДЕННИКОВ Дмитрий Борисович родился в 1968 году в Москве. Поэт. Окончил филологический факультет Московского государственного педагогического института. Автор семи поэтических книг и романа «Здравствуйте, я пришел с вами попрощаться». В 2007 году в рамках фестиваля «Территория» был избран королем поэтов. Ведет авторскую программу «Поэтический минимум» на «Радио России». Во-денников провозглашает новую искренность в поэзии. Его до крайности чувственные, почти бесстыжие стихи откровенно отсылают к

поэтическим опытам Марины Цветаевой.

ГОРБУНОВА Алла Глебовна родилась в 1985 году в Ленинграде. Окончила философский факультет Санкт-Петербургского университета. Печаталась в журналах «Новый мир», «День и Ночь», в альманахе «Камера хранения». Лауреат премии «Дебют» за 2005 год. Выпустила два поэтических сборника — «Первая любовь, мать Ада» (2008) и «Колодезное вино» (2010). Завороженность смертью, кровью, болью, фантастические видения под стать Иерониму Босху нимало не напоминают поэзию Мандельштама, даже в сахмый мучительный, темный и великий ее период. Разве что открытость трагедии, готовность к ней — что для всех поэтов является важнейшим системообразующим фактором.

БОДРУНОВА Светлана Сергеевна родилась в 1981 году в Белоруссии. С 1994 года живет в Петербурге. Окончила факультет журналистики Санкт-Петербургского университета, где и преподает по сей день. В 2003 году окончила магистратуру Вестминстерского университета в Лондоне. Защитила диссертацию по теме «Современные коммуникативные стратегии британского политического истеблишмента». С 2000 года публикует стихи в Интернете. Автор двух поэтических сборников: «Ветер в комнатах» и «Прогулка». Также публикует переводы из современной американской поэзии. Стихи переведены на шесть языков. Представитель типичной для Запада и становящейся типичной для России «ученой, университетской поэзии». Поэзия для Бодруновой не профессия, приносящая деньги, но более чем серьезное дело, требующее высокого профессионализма. Образованная дама на исповеди, принявшаяся говорить в рифму, — вот иронический, но верный очерк стихов Бодруновой. Опыт Ахматовой важен для Бодруновой соединением немалой образованности и лирической, исповедальной открытости.

БУКША Ксения Сергеевна родилась в 1983 году в Ленинграде. Окончила экономический факультет Санкт-Петербургского университета (отделение «Экономика предприятия»). Учась на первом курсе, начала работать в журнале «Эксперт Северо-Запад», а также в инвестиционной компании «АВК». Первый роман Букши «Эрнст и Анна» был опубликован Александром Житинским в его издательстве «Геликон Плюс». В том же издательстве вышел роман «Вероятность»; самый известный ее роман «Алёнка-парти-занка» (издательство «Амфора») напечатан с восторженным предисловием Александра Житинского. Кроме того, Ксения Букша — автор романов «Дом,

который построим мы», «Inside out (Наизнанку)», «Жизнь господина Хашим Мансурова», «Манон, или Жизнь» и сборника стихов «Не время». Переводчица польских поэтов. Проза Букши — проза свободного, независимого, уверенного в себе человека. Среди чрезвычайно нервной, повышенно страстной современной литературы произведения Букши стоят особняком. Превыше всего она и ее герои ценят личную свободу и независимость. Собственно, эти качества и привлекают ее в Пастернаке.

СЛАВНИКОВА Ольга Александровна родилась в 1957 году в Свердловске в семье инженеров-оборонщиков. Окончила факультет журналистики Уральского государственного университета. Работала в редакции журнала «Урал». Дебютировала в 1988 году повестью «Первокурсница». Спустя девять лет роман Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» вошел в шорт-лист премии «Русский Букер». Слав-никова — автор романов «Один в зеркале», «Бессмертный», антиутопии «2017», за которую в 2006 году писательница получила премию «Русский Букер». Рассказ «Сестры Черепановы» из сборника «Любовь в седьмом вагоне» (2008) удостоен премии им. Юрия Казакова. Изощренный «набоковский» синтаксис и остросоциальная проблематика — вот две составляющие как прозы, так и успеха Славниковой. «Один в зеркале», лучший ее роман, явно недооцененный критикой, — история гениального математика и его распутной жены — набоковская вариация на тему чеховской «Попрыгуньи».

КРУ САНОВ Павел Васильевич родился в 1961 году в семье служащих. Детство провел в Египте. Окончил географический факультет ЛГПИ им. А. И. Герцена. В первой половине 1980-х активный участник ленинградского музыкального андеграунда, член Ленинградского рок-клуба. Печатается с 1989 года. Всероссийскую известность Крусанову принес его роман «Укус ангела», в 1999 году напечатанный в журнале «Октябрь» в сокращении. Полный вариант был выпущен в следующем году издательством «Амфора». Роман выдержал несколько изданий и вызвал бурную полемику в печати. Перу автора принадлежат также романы «Бом-бом», «Американская дырка», «Мертвый язык». Прозу Крусанова сравнивают с постмодернистскими опытами серба Милорада Павича. Замятин интересен Крусано-ву как создатель особого, странного мира, в чьей реальности писателю удается убедить читателя.

ГАНДЛЕВСКИИ Сергей Маркович родился в 1952 году в

Москве. Окончил филологический факультет МГУ. Поэт, прозаик. В 1970-е один из создателей неофициальной поэтической группы «Московское время». Активный участник «сам-издатской» литературы. В России печатается с конца 1980-х годов. В поэзии Гандлевского «низкий» советский и постсоветский быт соединен с высоким языком поэзии XIX века. В начале девяностых годов Гандлевский начал писать прозу. В романах «Трепанация черепа», «<НРЗБ>» сильные автобиографические мотивы отнюдь не мешают умело построенному острому сюжету. Отмеченное еще Виктором Шкловским бабелевское свойство — одним и тем же тоном говорить о триппере и о звездах — присуще и Гандлевскому. Сергей Гандлевский — лауреат премий «Антибукер», «Северная Пальмира», «Киевские лавры», «Московский счет», премии Аполлона Григорьева и Малой Букеровской премии, Российской национальной премии «Поэт».

ЕТОЕВ Александр Васильевич родился в 1953 году в Ленинграде. Окончил Ленинградский механический институт. Два года проработал в проектном институте, затем двенадцать лет — в хозяйственной части Эрмитажа. В 1991–2000 годах работал в издательстве «Тегга Fantastica». С 2001 года — редактор в издательстве «Домино». Автор многих книг различных направлении и жанров, в том числе единственного в своем роде исследования «Душегубство и живодерство в детской литературе». Блистательное знание классической литературы соединяется у Етоева со столь же блистательным знанием советской массовой культуры, в частности советской детской литературы. Зощенко привлекает его как писатель массовой литературы, по праву занявший свое место в литературе классической.

ШАРОВ Владимир Александрович родился в 1952 году в семье писателя-сказочника Александра Шарова. Окончил исторический факультет Воронежского университета. В 1984 году в Московском историко-архивном институте защитил кандидатскую диссертацию по истории Смутного времени в России. Работал грузчиком, разнорабочим, литературным секретарем. Первая подборка стихов была опубликована в «Новом мире» в 1979 году, а первый роман «След в след» вышел в 1991 году. Второй роман Шарова «До и во время», опубликованный в 1993 году журналом «Новый мир», вызвал единственный в своем роде литературный скандал: два члена редколлегии журнала в развернутой статье «Сор из избы» заявили о категорическом неприятии философии и поэтики романа, который они сочли

«изнасилованием русской и священной истории». Автор семи романов (в том числе: «Репетиции», «Воскрешение Лазаря», «Будьте как дети») и книги эссе «Искушение революцией». Один из самых своеобычных современных русских писателей. Писатель-истори-ософ, мистик, исследующий социальные потрясения России. Уже в диссертации Шарова видны будущие темы его фантасмагорических романов. Он писал об историке Сергее Платонове, который исследовал Смуту XVII века и был репрессирован во время российской Смуты века XX-го. Таким образом, Шаров фиксировал цикличность смут в России: в своих романах он пишет об истории России как о непрерывающемся цикле смут и деспотий, в основе которого лежит народное стремление к Царству Божию на земле. Опыт Андрея Платонова в этом отношении куда как важен для Шарова.

МЕЛИХОВ Александр Мотельевич — *СМ. справку об авторе в 1-м томе.*

МЯКИШЕВ Евгений Евгеньевич родился в 1964 году в Ленинграде. Поэт. Член 9-й секции Союза писателей Санкт-Петербурга. Лауреат премии «От музы» (2006). Неоднократный победитель петербургского поэтического слэма (2008, 2009, 2010). Печатался в «Литературной газете», журналах «Звезда» и «Нева», альманахах «Незамеченная земля», «Камера хранения», «Петербургская поэтическая формация» и др. Автор нескольких поэтических сборников: «Ловитва» (1992), «Взбирающийся лес» (1998), «Коллекционер: Волшебные стихи» (2004), «Морская» (2007), «Кунштюк» (в соавторстве с Михаилом Болдуманом и Линой Лом, 2008), «Колотун» (2009). Сборник стихотворений «Огненный фак», вышедший в 2009 году, пользовался особым успехом и принес автору нежданную славу «самого дорогого поэта Санкт-Петербурга». Евгений Мякишев продолжает в поэзии обэриутскую насмешливую, абсурдистскую, ироническую линию. Однако, как и у обэриутов, насмешничество и ирония Мякишева в любой момент могут обернуться классической строгостью. Ирония, гротеск, сильная сюрреалистическая образность, умение описывать вещный, реальный мир — всё это сближает поэтику Евгения Мякишева с поэтикой одного из самых ярких обэриутов, Николая Заболоцкого.

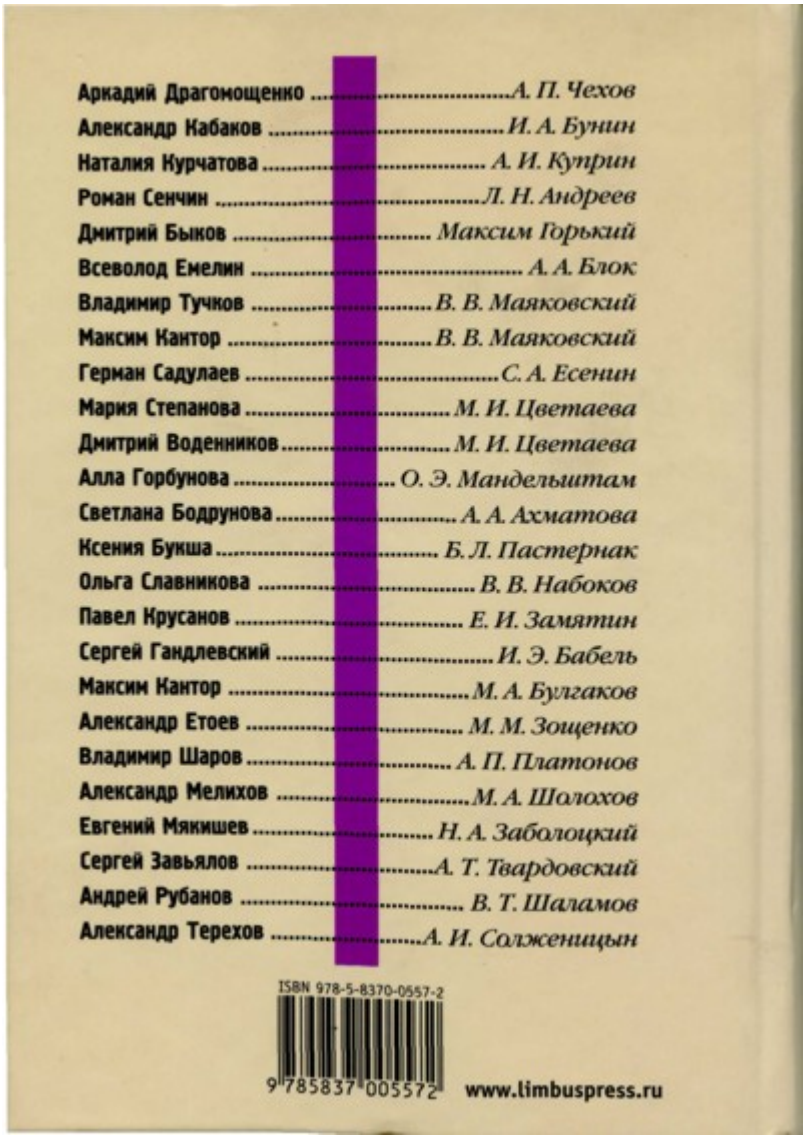
ЗАВЬЯЛОВ Сергей Александрович родился в 1958 году в Ленинграде. Окончил классическое отделение филологического факультета Ленинградского университета. В 1990–1992 годах преподавал классические языки и античную литературу в Русском

христианском гуманитарном институте. В 1992–1994 годах — директор Высшей греко-латинской школы. В 1994–2004 годах заведовал кафедрой классической филологии в Институте иностранных языков. Ныне живет в Эспоо (Финляндия). Переводил латинскую и финно-угорскую поэзию. Активный участник ленинградского самиздата. Печатался в журналах «Новый мир», «Дружба народов», «Звезда», «Арион», «Иностранная литература». Поэт, автор трех книг стихов и книги поэм. Поэзия Завьялова не слишком привычна для русской традиции, зато широко укоренена на Западе. Это филологическая, ученая поэзия, свободно обращающаяся с разными языками и разными культурными традициями. При этом поэзию Завьялова отличает интерес к фольклору, к архаическим пластам человеческого сознания. Твардовский в данном случае входит в круг его интересов как поэт, который смог создать новый фольклорный образ — образ солдата Василия Тёркина.

РУБАНОВ Андрей Викторович родился в 1969 году в городе Электросталь Московской области. Служил в ПВО. Учился на факультете журналистики Московского университета, однако курса не окончил. Работал корреспондентом многотиражной газеты, строительным рабочим, шофером, телохранителем, занимался предпринимательской деятельностью. В 1996 году был арестован по обвинению в мошенничестве и в 1999 году оправдан. В 2000 году работал в аппарате мэрии Грозного под началом Бислана Гантемиро-ва. В 2001–2007 годах вновь был предпринимателем. Автор романов «Сажайте, и вырастет», «Жизнь удалась», «Готовься к войне», «Великая мечта», «Хлорофилия», «Йод». Первый и самый известный роман Рубанова («Сажайте, и вырастет»), вошедший в шорт-лист премии «Национальный бестселлер», посвящен тюремному опыту литератора, что не может не вызвать в памяти лагерный опыт Варлама Шаламова. Правда, эмоциональный посыл у Шаламова — иной. Для него лагерь и тюрьма — абсолютное Зло, лагерный опыт — абсолютно отрицательный. Тогда как для Рубанова тюрьма — это проверка на человеческую крепость. Перефразируя слова, сказанные некогда А. В. Луначарским о Флобере, можно так охарактеризовать прозаика Рубанова: «Рубанов — талант новой русской буржуазии, и он же ее раздраженный враг. Большая неприятность для класса, порождающего такие таланты».

ТЕРЕХОВ Александр Михайлович родился в 1966 году в городе Новомосковске Тульской области. Окончил факультет журналистики МГУ. Работал обозревателем в журнале «Огонек» и

газете «Совершенно секретно». Автор романов «Зимний день начала новой жизни», «Мемуары срочной службы», «Крысобой», «Бабаев», «Каменный мост» (в 2009 году удостоен премии «Большая книга»). Пошедший поначалу по разряду разоблачительной литературы эпохи перестройки, Терехов очень скоро покинул эту нишу. Жестокость писательской манеры сродни остросоциальным темам его произведений. В стилистическом отношении Терехов, пожалуй, самый верный ученик Солженицына. Нервный, многословный синтаксис — воплощенное желание писателя вколотить в одно предложение чуть ли не роман, причем роман эмоциональный, с проклятиями и восхвалениями, — это Терехов воспринял от Солженицына с понимающей благодарностью.


Аркадий Драгомощенко ..... А. П. Чехов
Александр Кабаков ..... И. А. Бунин
Наталия Курчатова ..... А. И. Куприн
Роман Сенчин ..... Л. Н. Андреев
Дмитрий Быков ..... Максим Горький
Всеволод Емелин ..... А. А. Блок
Владимир Тучков ..... В. В. Маяковский
Максим Кантор ..... В. В. Маяковский
Герман Садулаев ..... С. А. Есенин
Мария Степанова ..... М. И. Цветаева
Дмитрий Воденников ..... М. И. Цветаева
Алла Горбунова ..... О. Э. Мандельштам
Светлана Бодрунова ..... А. А. Ахматова
Ксения Букша ..... Б. Л. Пастернак
Ольга Славникова ..... В. В. Набоков
Павел Крусанов ..... Е. И. Замятин
Сергей Гандлевский ..... И. Э. Бабель
Максим Кантор ..... М. А. Булгаков
Александр Етоев ..... М. М. Зощенко
Владимир Шаров ..... А. П. Платонов
Александр Мелихов ..... М. А. Шолохов
Евгений Мякишев ..... Н. А. Заболоцкий
Сергей Завьялов ..... А. Т. Твардовский
Андрей Рубанов ..... В. Т. Шаламов
Александр Терехов ..... А. И. Солженицын
ISBN 978-5-8370-0557-2
9 785837 005572
www.limbuspress.ru

Книги нашего издательства вы можете заказать на сайтах www.limbuspress.ru www.limbus-press.ru

ЛИТЕРАТУРНАЯ МАТРИЦА Учебник, написанный писателями Том 2

Редактор С: Друговейко-Должанская.
Художественный редактор А. Веселов.
Корректор Е. Дружинина.
Компьютерная верстка О. Леоновой.
Подписано в печать 8.10.10. Бумага офсетная. Гарнитура

Garamond. Печать офсетная. Усл. печ. л. 49,5. Тираж 3000 экз. Заказ 3364.

ООО — Издательство К. Тублина —. 190005, Санкт-Петербург, Измайловский пр., 14. Тел. 712-67-06. Отдел продаж: тел. 575-09-63, факс 712-67-06.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГуП «Типография „Наука“». 199034, Санкт-Петербург,

В. О., 9-я линия, 12.

notes

Примечания

1

Питер Брук (Peter Stephen Paul Brook; род. 21 марта 1925 г.) — английский режиссер театра и кино.

2

Бруклинская академия музыки (Brooklyn Academy of Music, BAM) — один из основных мировых центров исполнительских искусств; расположен в Бруклине, районе города Нью-Йорка.

3

Ставшее общим местом высказывание Чехова на самом деле представляет собой на разные лады перефразируемую цитату из письма писателя к С. А. Лазареву-Грузинскому («Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелитьиз него») или же устного наставления молодому литератору И. Я. Гурлянду («Если Вы в первом акте повесили на сцену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе не вешайте»). А вот что сообщает о происхождении этой фразы В. И. Немирович-Данченко: «Чехов сказал: „Публика же любит, чтобы в конце акта перед нею поставили заряженное ружье“. „Совершенно верно, — ответил я, — но надо, чтоб потом оно выстрелило, а не было просто убрано в антракте“. Кажется, впоследствии Чехов не раз повторял это выражение».

4

Станиславский, Константин Сергеевич (1863–1938) — русский театральный режиссер, актер и преподаватель, создатель теории сценического искусства, метода актерской техники, называемого «системой Станиславского», целью которого является достижение полной психологической достоверности актерских работ: актер в процессе игры испытывает «подлинные переживания», и это рождает жизнь образа на сцене.

5

«…Ружья Гоголя висят в воздухе и не стреляют; надо сказать, что обаяние его намеков и состоит в том, что они никак не материализуются» (В. Набоков. Лекции по русской литературе).

6

Commedia dell'arte (комедия дель арте) — комедия масок, импровизационный итальянский площадной театр (XVI–XVIII вв.).

7

Мережковский, Дмитрий Сергеевич (1865–1941) — русский прозаик, поэт, литературный критик, переводчик, религиозный мыслитель. Цитируемая статья «Чехов и Горький» написана в 1906 г. — *Прим. ред.*

8

«Особую роль в новой поэтике драмы играют паузы, о которых много писалось в литературе о драматургии Чехова. (…) Паузы ослабляют концентрацию эпизодов, высокую во всякой драме. Ритм движения эпизодов замедляется, прерывается искусственная каскад-ность; впечатление неупорядоченности усиливается. Как было неоднократно подсчитано, число пауз от пьесы к пьесе непрерывно растет» (Чудаков А. П. Поэтика Чехова. — М.: Наука, 1971. С. 201).

9

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Три сестры. СПб: Азбука-классика, 2008. С. 229–268. — *Прим. ред.*

10

Валери, Поль (1871–1945) — французский поэт, эссеист, критик. Цитируется фрагмент текста Валери «Из „Тетрадей“» (перевод В. Козового; в книге: Поль Валери. Об искусстве. М.: Искусство, 1976). — *Прим. ред.*

11

См. примечания П. С. Попова к воспоминаниям Н. В. Голубевой, сестры жены Киселева («Литературное наследство», т. 68. М., Изд. АН СССР, 1960. С. 574). — *Прим. ред.*

12

Доналд Рейфилд. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Независимая Газета, 2005. С. 207. — *Прим. ред.*

13

Ср. в стихотворении Беллы Ахмадулиной «Сад»: «Я вышла в сад, но глушь и роскошь / живут не здесь, а в слове: „сад“. / Оно красою роз возросших / питает слух, и нюх, и взгляд. / (…) Вместилась в твой объем свободный / усадьба и судьба семьи, / которой нет, и той садовый / потерто-белый цвет скамьи. / (…) И, если вышла, то куда я / все ж вышла? Май, а грязь прочна. / Я вышла в пустошь захуданья /ив ней прочла, что жизнь прошла. / Прошла! Куда она спешила? / Лишь губ пригубила немых / сухую муку, сообщила, / что всё — навеки, я — на миг. / На миг, где ни себя, ни сада / я не успела разглядеть. / „Я вышла в сад“, — я написала. / Я написала? Значит, есть / хоть что-нибудь? Да, есть, и дивно, / что выход в сад — не ход, не шаг. / Я никуда не выходила. / Я просто написала так: / „Я вышла в сад“…» — *Прим. ред.*

14

Рехо К. Наш современник Чехов: обзор работ японских литературоведов // Литературное обозрение. 1983. № 10. С. 27.— *Прим. ред.*

15

Бунин И. А. Полное собрание сочинений: [В 6 т.]. Пг.: Изд. т-ва А. Ф. Маркс, [1915]. Т. 6. С. 313. — *Прим. ред.*

16

Камю Альбер. Посторонний (1942) / Перевод Н. Немчиновой. — *Прим. ред.*

17

Камю Альбер. Посторонний (1942) / Перевод Н. Немчиновой. — *Прим. ред.*

18

Бахтин, Михаил Михайлович (1895–1975) — русский философ, литературовед и теоретик искусства. — *Прим. ред.*

19

Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. — *Прим. ред.*

20

Здесь, внизу, в сноске, скажу, что «из лучших».

21

Барзах, Анатолий Ефимович (1950) — литературовед, критик. Автор книг «Ощущение тяжести» (СПб., 1994), «Обратный перевод» (СПб., 1999), «Причастие прошедшего зрения» (М., 2009). - *Прим. ред.*

22

Анненский, Иннокентий Федорович (1855–1909) — русский поэт, драматург, литературный критик. Письмо к Мухиной, написанное им под впечатлением от смерти А. П. Чехова, опубликовано в изд.: Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 460. — *Прим. ред.*

23

Своя своих не познаша (церковнославянское) — цитата из Евангелия от Иоанна (гл. 1, ст. *7—11*). — *Прим. ред.*

24

Скабичевский, Александр Михайлович (1838–1910) — критик, историк литературы. Речь идет о работе Скабичевского «История новейшей русской литературы» (1891), где критик упрекал Чехова в поверхностности и безыдейности. Однако в статье «Есть ли у г-на Чехова идеалы?» (1892) Скабичевский, напротив, доказывал наличие у Чехова прогрессивных идеалов и расточал упреки тем критикам, которые настаивали на его безыдейности. — *Прим. ред.*

25

Этос — здесь: совокупность нравственных норм, иерархия ценностей. — *Прим. ред.*

26

Речь идет о центральных персонажах фильмов А. А. Тарковского «Сталкер» (1979, по мотивам повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине») и П. С. Лунгина «Остров» (2006). — *Прим. ред.*

27

Лапинский, Игорь Леонтьевич (род. 1944) — поэт, автор книг «Огни святого Эльма» (СПб., 1992), «Утро бессонных крыш» (Киев, 2002). — *Прим. ред.*

Лосиёвский И. Чехов и Ахматова: история одной «невстречи» // Серебряный век. Киев, 1994. С. 46–54. — *Прим. ред.*

Кажется, так:

«И Тамплисон взглянул вперед
И увидал сквозь бред
Звезды, замученной в Аду,
Молочно-белый свет.
И Тамплисон взглянул назад
И увидал в ночи
Звезды, замученной в Аду,
Багровые лучи»

— Редьярд Киплинг. Если правильно помню известный перевод.

(Неточная цитата фрагмента баллады Киплинга «Томлисон» (

«И Тамплинсон взглянул вперед
И увидал в ночи
Звезды, замученной в аду,
Кровавые лучи.
И Тамплинсон взглянул назад
И увидал сквозь бред
Звезды, замученной в аду,
Молочно-белый свет»

), приведенного в повести В. Журавлевой и Г. Альтова «Баллада о звездах» (1961). Вероятно, в повести так же неточно процитирован ранний перевод А. Оношкович-Яцыны (1922): «И Томлинсон взглянул наверх и увидал в ночи / Замученной в Аду звезды кровавые лучи. / И Томлинсон взглянул к ногам, и там, как страшный бред, / Горел замученной звезды молочно-белый свет». — *Прим. ред.)*

Лиотар, Жан-Франсуа (род. 1924) — французский философ. — *Прим. ред.*

31

Пенелопа — в греческой мифологии супруга Одиссея, которая в отсутствие мужа, находившегося в долгих странствиях, была вынуждена отваживать многочисленных претендентов на ее руку под тем предлогом, что, прежде чем выбрать нового мужа, должна соткать покрывало. Каждую ночь она распускала сотканное за день и таким образом смогла оттянуть окончательное решение до момента, когда Одиссей вернулся домой. — *Прим. ред.*

32

Дата приведена по старому стилю.

33

Тунизия — устаревшее название государства Тунис.

Далее в советском издании купюра, вполне объяснимая отношением Бунина к революции.

35

«Тексты Бунина как будто уже знакомы нам по произведениям других, более ранних авторов. Но „делает“ он свои вещи, пожалуй, лучше самых великих предтеч. Это закон эпигонов!» (Яновский В. С. Поля Елисейские. — СПб., 1993).

Парнасцы — здесь: литераторы, для которых характерна точность и выверенность поэтики (вместо свойственной романтикам вдохновенной небрежности), исключительная забота о тщательной отделке текста. — *Прим. ред.*

Placard— платяной шкаф *(франц.)*.

38

Название цикла рассказов «Темные аллеи» отсылает к строчке «Стояла темных лип аллея…» стихотворения Н. П. Огарева «Обыкновенная повесть» (1842):

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели —
Река была тиха, ясна,
Вставало солнце, птички пели;
Тянулся за рекою дол,
Спокойно, пышно зеленея;
Вблизи шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея. (…)

Я в свете встретил их потом:
Она была женой другого,
Он был женат, и о былом
В помине не было ни слова;
На лицах виден был покой,
Их жизнь текла светло и ровно,
Они, встречаясь меж собой,
Могли смеяться хладнокровно…

А там, по берегу реки,
Где цвел тогда шиповник алый,
Одни простые рыбаки
Ходили к лодке обветшалой
И пели песни — и темно
Осталось, для людей закрыто,
Что было там говорено,
И сколько было позабыто.

39

Маргинал (лат. marginalis — «находящийся на краю») — человек, оказавшийся на границе различных социальных групп, систем, культур и испытывающий влияние их противоречащих друг другу норм, ценностей и т. д. — *Прим. ред.*

Метафизический— основанный на метафизике, то есть таком способе мышления, который предполагает постижение общих законов бытия на основе не непосредственного, а умозрительного опыта. — *Прим. ред.*

Бунин И. Куприн. (1938). — *Прим. ред.*

Абдуллин И. Александр Куприн и Амирхан Еники / Поиски и находки / Сост. А. К. Тимергалин. Казань: Татарское книжное издательство, 1989.

43

Парафраз (парафраза, парафразис) — *(греч.* paraphrasis — «пересказ») — пересказ, передача другими словами или в другой форме содержания чего-либо. — *Прим. ред.*

44

При первой публикации (журнал «Жизнь и искусство», 1900) повесть носила название «На первых порах», с подзаголовком «Очерки военно-гимназического быта»; при второй публикации (журнал «Нива», 1906) получила название «Кадеты»; в дальнейшем публиковалась с заглавием «На переломе (Кадеты)». — *Прим. ред.*

45

«Республика ШКИД» — название, данное Школе социально-трудового воспитания имени Достоевского ее воспитанниками, бывшими беспризорниками, и ставшее заглавием повести Григория Белых и Леонида Пантелеева (1927), а также снятому по ней фильму Геннадия Полоки (1966). — *Прим. ред.*

Куприна К. А. Куприн-мой отец. М, 1971. — *Прим. ред.*

47

Витальность (лат. vita — «жизнь») — жизненная сила. — *Прим. ред.*

Берцы ~ высокие армейские ботинки на шнурках. — *Прим. ред.*

49

Золя, Эмиль (1840–1902) — французский писатель, основоположник и теоретик натурализма — течения в европейской литературе и искусстве, возникшего в 70-х гг. XIX в. и ставшего самым влиятельным направлением в 1880—1890-х гг. Натурализм (появившийся под влиянием бурного развития естественных наук и ставший своего рода перенесением научных методов наблюдения и анализа в область художественного творчества) отличается стремлением к точному воспроизведению действительности и человеческого характера, рассматривая при этом человека и его поступки как нечто обусловленное *физиологической* природой, наследственностью и средой (социальными условиями, бытовым и материальным окружением). — *Прим. ред.*

Gonzo (итал.) — глупец, простофиля. — *Прим. ред.*

51

Прозектор (лат. prosector — «тот, кто рассекает») *(мед.)* — тот, кто занимается вскрытием трупов (в клинике, больнице). — *Прим. ред.*

52

Ср. со строками стихотворения А. С. Пушкина «Свободы сеятель пустынный» (1823): «Паситесь, мирные народы! / Вас не разбудит чести клич. / К чему стадам дары свободы? /Их должно резать или стричь. / Наследство их из рода в роды / Ярмо с гремушками да бич». — *Прим. ред.*

53

Старобинец, Анна Альфредовна (род. 1978) — писатель и журналист, автор книг «Переходный возраст», «Убежище 3/9», «Резкое похолодание». — *Прим. ред.*

54

«Широк русский человек, я бы сузил» — ставшая крылатой фразой «сводная» цитата из нескольких произведений Ф. М. Достоевского. Ср.: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» («Братья Карамазовы»); «Русские люди вообще широкие люди, (…) широкие, как их земля» («Преступление и наказание»). — *Прим. ред.*

55

Здесь и далее в книге вначале дается дата по новому стилю и в скобках — по старому. — *Прим. ред.*

Имманентность (лат. immanens (immanentis) — свойственный, присущий) — *здесь:* то, что является непременным, обязательным. — *Прим. ред.*

Страта (лат. stratum — слой) — слой, группа людей, выделяемая по какому-либо общему признаку (имущественному, профессиональному, религиозному и т. п.). — *Прим. ред.*

Филиппика — гневная обличительная речь, выступление против кого- или чего-либо. (От названия резких политических речей древнегреческого оратора Демосфена против царя Филиппа Македонского.) — *Прим. ред.*

59

Энтропия (греч. en — «в, внутрь» + thrope — «поворот, превращение») — *здесь:* такое состояние системы, которое характеризуется неупорядоченностью, хаотичностью ее частиц, вследствие чего все процессы в ней протекают самопроизвольно. — *Прим. ред.*

Протагонист (греч. protagonistes; protos — «первый» и agonistis — «актер») —*здесь:* главный герой произведения. — *Прим. ред.*

61

Аннигилироватв — здесь: бесследно, полностью уничтожить/уничтожать. — *Прим. ред.*

Цитата из стихотворения И. А. Бродского «А. Чегодаев» (цикл «Из „Школьной антологии“», (1966–1969). — *Прим. ред.*

63

Строки из поэмы «Возмездие» (1910–1921). — *Прим. ред.*

64

Из набросков продолжения второй главы поэмы «Возмездие». — *Прим. ред.*

Alter ego (лат.) — второе я. — *Прим. ред.*

66

Цитата из повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»: «Разруха сидит не в клозетах, а в головах!» — *Прим. ред.*

Орхестра — в античном театре: площадка, на которой размещался хор. *Фимела* — находящийся в центре орхестры жертвенник богу Дионису. — *Прим. ред.*

Мень, Александр Владимирович (1935–1990) — священник Русской православной церкви, богослов, с середины 1980-х один из самых популярных проповедников. — *Прим. ред.*

69

Чичоллина (род. 1951) — порнозвезда, в 1987 г. ставшая в результате победы на выборах депутатом итальянского парламента. Неотъемлемая часть имиджа Чичоллины — веночек из флердоранжа, символ невинности и чистоты. — *Прим. ред.*

Евразийцы — сторонники появившегося в Русском Зарубежье в нач. 1920-х гг. течения общественной мысли, которое рассматривало Россию как «Евразию», то есть синтез Европы и Азии, и полагало, что в России в результате этого синтеза сформировался особый тип культуры, некий «третий мир», противопоставленный, прежде всего, западной цивилизации. *Дугин,* Александр Гельевич (род. 1962) — политический деятель, основатель идейного течения «неоевразийство», стоявший у истоков Национал-большевистской партии. — *Прим. ред.*

71

В предисловии к вышедшему в начале 1918 года изданию поэмы, в котором были восстановлены все ранее изъятые цензурой места. — *Прим. ред.*

Катехизис — здесь: основные тезисы каких-либо убеждений. — *Прим. ред.*

73

1 Из стихотворения «Отношение к барышне» (1920).

Здесь и далее указания на цитируемые произведения Маяковского приводятся в затекстовых примечаниях к статье. — *Прим. ред.*

2 Из стихотворения «Лиличка!» (1916).

Молох (библ.) — неотвратимая сила, требующая множества человеческих жертв. — *Прим. ред.*

3 Из поэмы «Флейта-позвоночник» (1915).

4 Из стихотворения «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (1916).

5 Из стихотворения «Эта книжечка моя про моря и про маяк» (1926).

Гедонист — здесь: тот, кто считает целью жизни получать наслаждение от самого процесса бытия. — *Прим. ред.*

6 Из стихотворения «Вам!» (1915).

7 Из стихотворения «Никчемное самоутешение» (1916): «Улицу врасплох огляните —/из рож ее / чья не извозчичья?»

8 Из поэмы «Облако в штанах» (1914–1915).

9 Из поэмы «150000000» (1919–1920).

10 Из поэмы «Облако в штанах».

11 Там же.

12 Там же.

13 Там же.

14 Там же.

15 Из стихотворения «Еще Петербург» (1913).

16 Из поэмы «Облако в штанах».

17 Из поэмы «Человек» (1917).

18 Из пьесы «Мистерия-буфф» (1921).

19 Из поэмы «Облако в штанах».

20 Там же.

21 Из стихотворения «Юбилейное» (1924).

22 Из поэмы «Христофор Коломб» (1925).

23 Из стихотворения «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920).

Бернс, Роберт (Burns, Robert) (1759–1796) — шотландский поэт. — *Прим. ред.*

100

Речь идет о следующих строчках из поэмы Николая Асеева «Маяковский начинается»: «Вдруг до них / из дальней дали, / лунной, ленью залитой: / „Мы на лодочке катались, / золоти-истый, золотой!“ /Где-то лодка в море чалит; / с лодки — голос молодой, / и тревожит, и печалит / эта песня над водой. (…) / Маяковский шел под звездным светом, / море отражало небеса. / „Я б считал себя / законченным поэтом, / если б смог / *такую* / написать“». — *Прим. ред.*

101

Анна Комнина (Anna Komnene) (1083—ок. 1148) — византийская принцесса, дочь императора Алексея I Комнина, автор сочинения «Алексиада», которая прославляет отца принцессы и описывает исторические события 1069–1118 гг. *Базилеес (греч)* — царь. — *Прим. ред.*

102

В 1185 году в Византии на смену династии Комнинов пришла династия Ангелов. — *Прим. ред.*

103

«Конь бледный» — название повести Б. В. Савинкова (1909, под псевдонимом В. Ропшин), взятое из Апокалипсиса: «…и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя „смерть“; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умерщвлять *мечом, и* голодом, и мором, и зверями земными» (Откровение Иоанна Богослова, 6:8). — *Прим. ред.*

104

Речь идет о революционном движении, которое в 1848–1849 гг. охватило ряд стран Западной и Центральной Европы: Францию, Германию, Австрийскую империю, итальянские государства. — *Прим. ред.*

105

Нольде, Эмиль (1867–1956) — немецкий художник, один из лидеров экспрессионизма. Завоевал известность картинами, сочетающими традиционные религиозные темы с нарочитым «варварством» грубоватых форм и напряженно-контрастного цветового строя. *Бекман,* Макс (1884–1950) — немецкий художник-экспрессионист.

106

Саваоф (сер. «силы воинства») — одно из библейских именований Бога, указывающее на то, что он возглавляет «все воинство небесное». В христианстве Саваоф отождествляется с первым лицом Троицы, Богом Отцом. — *Прим. ред.*

107

Филонов, Павел Николаевич (1883–1941) — русский художник, сотрудничавший с поэтами-футуристами. — *Прим. ред.*

Визионерство — склонность к видениям мистического характера, фантастическим мечтаниям. — *Прим. ред.*

109

Речь идет о картинах Павла Филонова «Пир королей» (1913) и Казимира Малевича «Черный квадрат» (1915). — *Прим. ред.*

110

Строки из стихотворения О. Э. Мандельштама «Дано мне тело — что мне делать с ним…» (1909). — *Прим. ред.*

111

Гросс, Георг (1893–1959) — немецкий художник, в живописи которого сочетаются приемы экспрессионизма и футуризма. — *Прим. ред.*

112

Финал стихотворения Маяковского «Ночь»: «…пугая / ударами в жесть, хохотали арапы, / над лбом расцветивши крыло попугая». — *Прим. ред.*

113

Барлах; Эрнст (1870–1938) — немецкий скульптор-экспрессионист, график и писатель. — *Прим. ред.*

114

Поэма А. Блока «Двенадцать» написана в 1918 г., первая редакция романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» создана в 1934-м, роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» создавался в первое послевоенное десятилетие (1945–1955). — *Прим. ред.*

24 Из поэмы «Облако в штанах».

116

Се человек (лат. Ecce homo) — этими словами, согласно Евангелию от Иоанна (гл. 19: «Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им *Пилат:* се, Человек!»), прокуратор иудеи Понтий Пилат желал возбудить у толпы сочувствие к осужденному. Выражение употребляется как похвала чьим-либо высоким духовным или нравственным качествам. Фамилия Живаго является церковнославянской формой родительного падежа прилагательного «живой» — «сын живого». Сыном Бога Живаго именуют в православных молитвах Иисуса Христа: «Ты есть воистину Христос, Сын Бога Живаго». — *Прим. ред.*

117

Кафка, Франц (1883–1924) — австрийский писатель, главным героем которого является человек, беспредельно одинокий во враждебном ему мире. — *Прим. ред.*

118

Финальные строки стихотворения А. А. Ахматовой «Так не зря мы вместе бедовали…» (1961), ставшие позднее эпиграфом поэмы «Реквием».

119

См. стихотворение О. Мандельштама «Ариост» (1935): «В Европе холодно. В Италии темно. / Власть отвратительна, как руки брадобрея». — *Прим. ред.*

120

Из стихотворения Б. Пастернака «Маяковскому» (1922): «Вы заняты нашим балансом, / Трагедией ВСНХ, / Вы, певший Летучим голландцем / Над краем любого стиха». — *Прим. ред.*

25 Из поэмы «Владимир Ильич Ленин» (1924).

26 Из поэмы «150 000000».

123

Цитата из Евангелия от Марка (гл. 2, ст. 23–27). Рассказанная здесь притча гласит, что в субботу, когда еврейский закон запрещал какую бы то ни было работу, Иисус с учениками проходил полем, и его ученики стали срывать колосья. Фарисеи, увидев это, сказали Иисусу: «Смотри, что они делают в субботу, чего не должно делать?» На что Иисус ответил: «Суббота для человека, а не человек для субботы». Иносказательно выражение это употребляется в значении «Не следует быть рабом закона, обычая, правил, особенно тогда, когда они действуют во вред человеку». — *Прим. ред.*

124

Швейцер, Альберт (1875–1965) — немецкий теолог, философ, музыковед и врач. Будучи уже известнейшим ученым, в 1913 году отправился в Африку (Габон), где основал больницу, которой и отдал остальные годы жизни. — *Прим. ред.*

125

Послание к Филиппинцам (гл. 3, ст. 7). — *Прим. ред.*

126

«Окна РОСТА», точнее — «Окна сатиры РОСТА» — сатирические плакаты с краткими, легко запоминающимися стихотворными текстами, создававшиеся в 1919–1921 годах советскими художниками и поэтами, которые работали в системе Российского телеграфного агентства (РОСТА). Разоблачали врагов Советской республики, освещали злободневные события, иллюстрировали телеграммы, передававшиеся агентством в газеты. — *Прим. ред.*

127

27 Из стихотворения «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» (1926).

28 Из поэмы «Хорошо!» (1927).

129

29 Там же.

30 «Не домой, не на суп, / А к любимой в гости / Две морковинки несу / За зеленый хвостик» — строки из поэмы Маяковского «Хорошо!».

31 Из стихотворения «Взяточники» (1926).

132

32 Из поэмы «Хорошо!».

33 Там же.

34 Там же.

135

Из поэмы Пушкина «Медный всадник». — *Прим. ред.*

3535 Из стихотворения «Сергею Есенину» (1926).

137

3636 Из стихотворения «Владикавказ — Тифлис» (1924).

138

Катары — еретическая секта в христианстве Западной Европы, существовавшая в XI–XIV вв. Согласно их учению, духовный мир создал Бог, а материальный — дьявол. Осуждение всего земного, плотского вело к крайнему аскетизму — например, к полному отвержению брака. — *Прим. ред.*

37 Из поэмы «Во весь голос» (1929–1930).

38 Из стихотворения «Военно-морская любовь» (1915): «По мо- рям, играя, носится / с миноносцем миноносица. / Льнет, как будто к меду осочка, / к миноносцу миноносочка».

39 Из поэмы «Война и Мір» (1915–1916).

Арцыбашев, Михаил Петрович (1878–1927) — русский писатель. — *Прим. ред.*

143

Из писем Лили Брик Маяковскому в Париж осенью 1928 года. — *Прим. ред.*

Ермилов, Владимир Владимирович (1904–1965) — советский литературовед, критик; с 1928 г. один из руководителей РАППа. — *Прим. ред.*

145

Агранов, Яков Саулович (1893–1938) — в 1929–1931 гг. начальник Секретного отдела ОГПУ. — *Прим. ред.*

146

Речь идет о библейской истории, согласно которой любимый ученик Иисуса, апостол Петр, после ареста Христа отрекся от своего учителя: «Но Он сказал: говорю тебе, Петр, не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься, что не знаешь Меня. (…) Взявши Его, повели, и привели в дом первосвященника. Петр же следовал издали. Когда они развели огонь посреди двора и сели вместе, сел и Петр между ними. Одна служанка, увидевши его сидящего у огня и всмотревшись в него, сказала: и этот был с Ним. (…) Но Петр сказал тому человеку: не знаю, что ты говоришь. И тотчас, когда еще говорил он, запел петух» (Евангелие от Луки, гл. 22, ст. 34–61). — *Прим. ред.*

40 Из поэмы «Владимир Ильич Ленин».

41 Там же.

42 Из поэмы «Про это» (1923).

150

Сочетание «катакомбный коммунизм» образовано по аналогии с именованием Катакомбная церковь — объединение православных верующих, возникшее с 1920-х гг. как протест против управления РПЦ гражданским атеистическим государством.

43 Из стихотворения «Разговор с товарищем Лениным» (1929).

152

Телемское аббатство — описанное в одноименной главе романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» утопическое царство радости, молодости, красоты, изобилия, гуманистической образованности и свободы, в уставе которого записано только одно правило: «Делай что хочешь». — *Прим. ред.*

153

Татьяне Яковлевой, с которой Маяковский познакомился в 1928 году в Париже, посвящены стихотворения «Письмо товарищу Кост-рову из Парижа о сущности любви» и «Письмо Татьяне Яковлевой». Актриса МХАТа *Вероника Полонская* упомянута в предсмертной записке Маяковского: «Товарищ правительство, моя семья — это Лиля Брик, мама, сестры и Вероника Витольдовна Полонская». — *Прим. ред.*

44 Из поэмы «Про это».

155

45 Финальные строки поэмы «Про это».

46 Из четверостишия, ставшего частью предсмертной записки: «Как говорят — / „инцидент исперчен“, / любовная лодка / разби- лась о быт. / Я с жизнью в расчете / и ни к чему перечень / взаимных болей, / бед / и обид».

47 Из стихотворения «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» (1928): «Любить— / это с простынь, / бессонни- цей рваных, / срываться, / ревнуя к Копернику, / его, / а не мужа Марьи Иванны, / считая / своим / соперником».

158

48 Начальные строки неоконченного стихотворения 1928–1930 гг.

159

49 Из черновиков к поэме «Во весь голос».

160

Пьеса для цирка «Москва горит» написана в связи с двадцатипятилетием революции 1905 года. Маяковскому была заказана «пантомима-феерия о событиях 1905 года», но в беловом автографе указаны такие заголовок и подзаголовок: «Москва горит (1905 год). Героическая меломима». — *Прим. ред.*

161

Речь идет о предсмертном письме Маяковского, которое в действительности обращено «всем», но содержит и такое обращение: «Товарищ правительство… начатые стихи отдайте Брикам, они разберутся». — *Прим. ред.*

162

Костров, Тарас (1901–1930) (псевдоним *Александра Мартыновского)* — критик и публицист; в 1928 г. главный редактор «Комсомольской правды», в которой сотрудничал Маяковский и которой он был командирован в Париж. — *Прим. ред.*

163

Некоторые произведения поэта Никифора Ляпис-Трубецкого (персонажа романа И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев») посвящены «загадочной Хине Члек». Исследователи предполагают, что эта шутка строится на созвучии сочетаний «Хина Члек» и «Лиля Брик». В фамилии «Члек» угадывается еще и намек на аббревиатуру «ЧК», так как вероятность сотрудничества Брик с этой организацией постоянно обсуждалась в литературных кругах. — *Прим. ред.*

50 Из поэмы «Владимир Ильич Ленин».

51 Там же.

52 Из стихотворения Маяковского «„Жид“» (1928).

167

Присыпкин, Розалия Павловна и Олег Баян — герои пьесы Маяковского «Клоп», Победоносиков — персонаж комедии «Баня». — *Прим. ред.*

Страта (лат) — слой, пласт. — *Прим. ред.*

169

Все тексты М. Цветаевой приводятся по изданию: М. Цветаева. Собр. соч. В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. — *Прим. ред.*

170

1 Из письма В. А. Меркурьевой. 31 августа 1940 г.

171

Кузмин, Михаил Алексеевич (1872–1936) — русский писатель, переводчик. «Последние слова Ю. Юркуну: „Ну, теперь идите, главное все кончено, остались детали“» (В. Виленкин. В сто первом зеркале. М., 1990). — *Прим. ред.*

172

Адамович, Георгий Викторович (1892–1972) — поэт и литературный критик. С 1923 г. в эмиграции, в Париже. Адамовичу, одному из ведущих критиков русского зарубежья, принадлежит более сорока откликов на произведения Цветаевой. Его критическая деятельность послужила Цветаевой поводом для написания статьи «Поэт о критике». Подробнее об этих отношениях см.: Марина Цветаева — Георгий Адамович. Хроника противостояния. Предисл., сост. и прим. О. А. Коростелева. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2000. — *Прим. ред.*

173

2 Запись в черной тетради 2 июня 1939 г. — стихотворение Г. Адамовича «Был дом, как пещера. О, дай же мне вспомнить…», которое заканчивается словами: «Конец. Навсегда. Обрывается линия. / Поэзия, жизнь! Я прощаюсь с тобой».

3 Из письма А. А. Тесковой. 16 сентября 1936 г.

175

Аллюзия на строки из стихотворения Цветаевой «Заводские» (1922): «Голос правды небесной / Против правды земной». — *Прим. ред.*

Common sense *(англ.* и *нем)* — здравый смысл. — *Прим. ред.*

177

4 Из письма Б. Л. Пастернаку. 10 июля 1926 г.: «Мой случай усложнен тем, что не частей, что моя ma cause [мой случай (дело, причина). — Ред.], сразу перестав быть моей, оказывается cause ровно половины мира: души. Что измена мне — показательна».

178

5 Из книги «Мой Пушкин»: «— „Мама, что такое Наполеон?“ — „Как? Ты не знаешь, что такое Наполеон?“ — „Нет, мне никто не сказал“. — „Да ведь это же — в воздухе носится!“ Никогда не забуду чувство своей глубочайшей безнадежнейшей опозоренности: я не знала того — что в воздухе носится! Причем, „в воздухе носится“ я, конечно, не поняла, а увидела: что-то называется Наполеоном и что в воздухе носится…»

Диада — единство двух частей: понятий, предметов, лиц и т. п. — *Прим. ред.*

180

Гаспаров, Михаил Леонович (1935–2005) — российский филолог и переводчик античной, средневековой и новой поэзии и прозы, автор фундаментальных работ о русском и европейском стихе И оригинальных эссе. Здесь цитируется книга Гаспарова «Записи и выписки» (М., 2000). — *Прим. ред.*

181

Ветхозаветная Книга Иова, повествующая об испытаниях, постигших праведного Иова, содержит в том числе и поэтический диалог героя с тремя друзьями, где собеседники сопоставляют свои представления о Божьей справедливости. При этом все трое друзей Иова защищают традиционное учение о земном воздаянии: если Иов страдает — значит он согрешил; он может казаться праведным в своих собственных глазах, но он не таков в очах Божиих. Иов же противопоставляет их доказательствам свой мучительный опыт и указывает на царящую в мире несправедливость. — *Прим. ред.*

6 Эти слова приводятся в книге М. Гаспарова «Записи и выписки» со ссылкой на воспоминания О. Мочаловой, хранящиеся в РГАЛИ.

183

Тредиаковский, Василий Кириллович (1703–1768) — русский поэт, переводчик и филолог. В оригинальном виде цитата из сочинения Тредиаковского «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752) выглядит так: «От сего, что пиит есть творитель, вымыслитель и подражатель, не заключается, чтоб он был лживец». В статье «Пушкин и Пугачев» Цветаева приводит ее также в измененном виде: «По сему, что поэт есть творитель, еще не наследует, что он лживец, ибо поэтическое вымышление бывает по разуму так — как вещь *могла и долженствовала* быть (Тредьяковский)». — *Прим. ред.*

7 Из стихотворения «Роландов рог» (1921).

8 Из стихотворения «Тоска по родине! Давно…» (1934).

Башкирцева, Мария Константиновна (1860–1884) — русская художница. Более всего известна как автор дневника, который она вела с детства по-французски (1872–1884; первый русский перевод вышел в 1893 г.). Энциклопедия Брокгауза и Ефрона характеризует это сочинение как «исповедь болезненного самообожания». Цветаева зачитывалась дневником Башкирцевой и даже вступила в переписку с матерью художницы. Первый поэтический сборник Цветаевой («Вечерний альбом», 1910) посвящен «блестящей памяти Марии Башкирцевой» и открывается обращенным к ней сонетом «Встреча». Башкирцевой также посвящено стихотворение «Он приблизился, крылатый…» (1912), которым открывается книга Цветаевой «Юношеские стихи», а свою третью книгу Цветаева предполагала озаглавить «Мария Башкирцева». *Ростан,* Эдмон (1868–1918) — французский поэт и драматург. Его драму «Орленок», героем которой стал сын Наполеона, герцог Рейхштадтский, Цветаева в юношеские годы перевела на русский язык (перевод не сохранился). «Для меня Rostand — часть души, очень большая часть. Он меня утешает, дает мне силу жить одиноко. Я думаю — никто, никто не знает, не любит, не ценит его, как я» (из письма Цветаевой В. Я. Брюсову. 15 марта 1910 г.). *Нарекая,* Лидия Алексеевна (1875–1937) — русская писательница, автор популярнейших произведений для девочек среднего и старшего школьного возраста. Влияние текстов Чарской можно обнаружить в юношеских стихотворениях Цветаевой «Дортуар весной» и «Памяти Нины Джаваха» (1909). — *Прим. ред.*

187

Цитата из рецензии поэта М. А. Волошина (1877–1932) на сборник Цветаевой «Вечерний альбом» (напечатана 11 декабря 1910 г. в газете «Утро России»), о которой сама Цветаева так вспоминала в посвященном Волошину очерке «Живое о живом» (1930): «Помню… такую фразу: „Герцог Рейхштадтский, Княжна Джаваха, Маргарита Готье — герои очень юных лет…“» — *Прим. ред.*

«Воспоминанье старины / Иль девичьей!..» — цитата из второй главы пушкинского «Евгения Онегина». — *Прим. ред.*

9 Из стихотворения «Мальчиком, бегущим резво…» (1913).

10 Из очерка «Пленный дух» (1934).

191

Речь идет о рецензиях на книгу «Вечерний альбом», опубликованных основателями объединения «Цех поэтов» С. М. Городецким (газета «Речь». 30 апреля. 1912) и Н. С. Гумилевым (журнал «Аполлон». 1912. № 5). — *Прим. ред.*

192

11 Из письма В. Я. Эфрон. 11 июля 1912 г.

12 Из записных книжек и тетрадей.

13 Из письма Б. Л. Пастернаку. Конец октября 1935 г.

195

Чурилин, Тихон Васильевич (1885–1946) — русский поэт. Цветаева познакомилась с Чурилиным весной 1916 г. и посвятила ему несколько стихотворений («Не сегодня-завтра растает снег…», «Голуби реют серебряные, растерянные, вечерние…»), а мниго позже, в очерке «Наталья Гончарова» (1929), назвала его «гениальным поэтом»: «Им и ему даны были лучшие стихи о чойне, тогда мало распространенные и не оцененные. Не знают и сейчас». *-Прим. ред.*

«Тезей» — первоначальное название трагедии «Ариадна» (1924); новое название дано произведению в 1940-м). — *Прим. ред.*

197

Стигматы, стигмы (от *греч.* stigma — «пятно») — 1) в древности — клейма, метки, которые ставились на теле раба или преступника; 2) болезненные кровоточащие раны, открывающиеся на теле некоторых глубоко религиозных людей и соответствующие ранам на теле распятого Христа. — *Прим. ред.*

14 Из стихотворения цикла «Стихи сироте»: «И нет такой ямы, и нет такой бездны—/ Любимый! желанный! жаленный! болезный!» (1936).

199

Родзевич, Константин Болеславович (1895–1988) — герой «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца». Цветаева познакомилась с Родзеви-чем в 1923 г. в Праге *Бахрах,* Александр Васильевич (1902–1985) — литературный критик и мемуарист русского зарубежья. Одна из его рецензий, посвященная сборнику Цветаевой «Ремесло», послужила поводом для начала переписки между поэтом и критиком, пик которой пришелся на лето 1923 г. Бахраху посвящено несколько стихотворений в цикле «Час души». *Гронский,* Николай Павлович (1909–1934) — поэт. Цветаева подружилась с Тройским в 1928 г. и после его кончины посвятила ему цикл стихотворений «Надгробие» (1935). *Штейгер,* Анатолий Сергеевич (1907–1944) — один из наиболее значительных поэтов «первой волны» русской эмиграции. Летом 1936 г. Цветаева получила из Швейцарии, где тяжело больной туберкулезом Штейгер находился на излечении, сборник его стихов «Неблагодарность». Между поэтами завязалась переписка, с первых же писем перешедшая в эпистолярный роман. Штейгер стал адресатом стихотворного цикла Цветаевой «Стихи сироте» (1936). *-Прим. ред.*

Гуттаперчевый — (перен.) гибкий. — *Прим. ред.*

201

«И за первым, осевшим, коричневым, фаевым — прабабушки графини Ледоховской — прабабушкой графиней Ледоховской — не сшитым, ее дочерью — моей бабушкой — Марией Лукиничной Бернацкой — не сшитым, ее дочерью — моей матерью — Марией Александровной Мейн — не сшитым, сшитым правнучкой — первой Мариной в нашем польском роду — мною, моим, семь лет назад, девичеством, но по крою — прабабушки: лиф как мыс, а юбка как море» («Повесть о Сонечке», 1937). — *Прим. ред.*

202

Конгениальный (от *лат.* con «вместе» и genius «дух») — очень близкий, совпадающий по духу, образу мыслей, талантливости. — *Прилг. ред.*

15 Из предисловия к сборнику «Из двух книг» (1913).

Ср. с названием статьи Цветаевой «Искусство при свете совести» (1932). — *Прим. ред.*

16 Из стихотворения «Молитва» (1909).

206

Иваск, Юрий Павлович (1907–1986) — поэт, критик, историк литературы. Автор статей о творчестве Цветаевой, а также нескольких стихотворений, ей посвященных. В письме Иваску 11 октября 1935 г. Цветаева писала: «Последовательность: Вечерний альбом (1910 г.), Волшебный фонарь (1912 г.), Юношеские стихи (неизданные: 1912–1916 г.). Версты I (изданные частично в советском сборничке того же имени: моем сборничке), — 1916 г., — Версты II (неизданные: 1916 г. — 1921 г.), Ремесло (1921 г.). После России (1921 г. — 1925 г.; кажется)». — *Прям. ред.*

207

Droit de seigneur *(франц.)* — средневековый феодальный обычай, так называемое право первой ночи, по которому крепостная крестьянка обязана была проводить первую брачную ночь со своим господином. — *Прим. ред.*

208

Аля — старшая дочь Цветаевой, Ариадна Сергеевна Эфрон (1912–1975), ставшая известным переводчиком поэзии и прозы. — *Прим. ред.*

209

Парнок, Софья Яковлевна (1885–1933) — русская поэтесса. В 1914-м познакомилась и подружилась с Цветаевой, которая посвятила ей цикл стихотворений «Подруга». *Эфрон,* Петр Яковлевич (1881–1914) — старший брат мужа Цветаевой, актер; адресат цикла стихотворений Цветаевой «П. Э.». *Плуцер-Сарна,* Никодим Акимович (1881–1945) — экономист, друг Цветаевой, которому посвящен стихотворный цикл «Даниил» и ряд других стихотворений 1916–1918 гг.

17 Из стихотворения «Мальчиком, бегущим резво…».

211

Nichts *(нем.)* — ничего. Rien *(франц.)* — ничего. Из письма А. В. Черновой 1 апреля 1925 г. — *Прим. ред.*

212

Из записных книжек 1919–1920 гг.: «— „Аля, понимаешь, все это игра. Ты играешь в приютскую девочку. У тебя будет стриженая голова, длинное розовое — до пят — грязное платье — и на шее номер. Ты должна была бы жить во дворце, а будешь жить в приюте. — Ты понимаешь, как это замечательно?“ — „О, Марина!“ — „Это — авантюра, это идет великая Авантюра твоего детства. — Понимаешь, Аля?“ — „О, Марина!“». — *Прим. ред.*

18 Из стихотворения «Вчера еще в глаза глядел…» (1920).

19 Из стихотворения «Я пришла к тебе черной полночью» (1916).

20 Из записных книжек 1920–1921 гг.

216

Зноско-Боровский, Евгений Александрович (1884–1954) — русский шахматист, шахматный теоретик и литератор; драматург, критик. Его рецензия на книгу Цветаевой опубликована в пражском журнале «Воля России». 1924. № 3, февраль. — *Прим. ред.*

217

«…Если существует Страшный Суд Слова — я на нем буду оправдана» (из письма Р. Н. Ломоносовой 3 апреля 1930 г.). Ср. заключительные слова эссе «Искусство при свете совести»: «Но если есть Страшный суд слова — на нем *я* чиста». — *Прим. ред.*

Цитата из «Поэмы без героя» А. Ахматовой. — *Прим. ред.*

219

Берберова, Нина Николаевна (1901–1993) — русская писательница. В июне 1922 г. вместе с В. Ф. Ходасевичем, вскоре ставшим ее мужем, уехала из советской России. В автобиографической книге «Курсив мой» Берберова так оценивала события 1917 г.: «Все, или почти все, было ново для меня, как и для большинства, ново и радостно, потому что рушилось то, что не только возбуждало ненависть и презрение, но и стыд, стыд за подлость и глупость старого режима, стыд за гниение его на глазах у всего мира…» — *Прим. ред.*

220

«Всю жизнь я быть хотел как все…» — строка поэмы Б. Пастернака «Высокая болезнь» (1923). «А сила прежняя в соблазне / В надежде славы и добра / (…) Хотеть в отличье от хлыща / В его сущсствованьи кратком, / Труда со всеми сообща / И заодно с правопорядком» — строки стихотворения Б. Пастернака «Столетье с лишним — не вчера…» (1931). — *Прим. ред.*

221

Из стихотворения Е. А. Баратынского (1800–1844) «Осень» (1837): «Но если бы негодованья крик, / Но если б вопль тоски великой / Из глубины сер\ечныя возник, / Вполне торжественной и дикой, — / Костями бы среди твоих забав / Содроглась ветреная младость…» — *Прим. ред.*

222

Строки из стихотворения Б. Л. Пастернака «Про эти стихи» (1919), ставшие крылатым выражением. — *Прим. ред.*

223

Память смертная — в православной традиции: спасительные и полезные для всякого христианина размышления о грядущей смерти. «Даждь ми, Господи… память смертную» (из вечерней молитвы свт. Иоанна Златоуста). — *Прим. ред.*

224

Ср. со словами О. Мандельштама о поэзии Б. Пастернака: «Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие» («Заметки о поэзии», 1923 г.). — *Прим. ред.*

225

Ставшие крылатыми слова Иосифа Бродского «Не язык — орудие поэта, а поэт — орудие языка» по-разному формулировалась им в различных текстах: «Поэт — это продукт языка, орудие, оружие языка… Именно язык диктует поэзию» («Идеальный собеседник поэту — не человек, а ангел». Интервью с Джованни Бутта-фава, журнал «L'Expresso», 6 декабря 1987 г.); «…поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования» (Нобелевская лекция, 1987). — *Прим. ред.*

21 Из стихотворения «Новогоднее» (1927).

227

Аллюзия на стихотворение В. Ф. Ходасевича «Я родился в Москве. Я дыма…» (1923): «Но: восемь томиков, не больше— / И в них вся родина моя. / Вам — под ярмо ль подставить выю, / Иль жить в изгнании, в тоске. / А я с собой свою Россию / В дорожном уношу мешке». — *Прим. ред.*

22 Из письма Р. М. Рильке. 6 июля 1926 г.

229

Зигфрид и Брунгильда — герои древнегерманского эпоса «Песнь о Нибелунгах»: Зигфрид, напоенный зельем, забыл обет вечной любви, связывавший его с Брунгильдой. *Ахилл и Пенфезилея* — герои древнегреческих мифов: Ахилл во время Троянской войны вступил в бой с царицей амазонок Пенфезилеей, но, сняв шлем с убитой им амазонки, был поражен ее красотой и почувствовал, что им овладела любовь к ней. См. в очерке Цветаевой «Наталья Гончарова»: «Есть пары… разрозненные, почти разорванные. Зигфрид, не узнавший Брунгильды, Пенфезилея, не узнавшая Ахилла, где рок в недоразумении, хотя бы роковом. Пары — всё же». — *Прим. ред.*

230

«Стоять на глыбе слова „мы“ среди моря свиста и негодования» — из манифеста футуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912). — *Прим. ред.*

Орфей — в греческой мифологии прославленный фракийский певец, который изобрел музыку и стихосложение. — *Прим. ред.*

Рильке, Райнер Мария (1875–1926) — австрийский поэт. — *Прим. ред.*

233

Посылая Цветаевой книгу стихов «Дуинезские элегии» (1923), Рильке сделал на ней надпись: «Марине Ивановне Цветаевой. Касаемся друг друга. Чем? Крылами. / Издалека ведем свое родство. / Поэт *один*. И тот, кто *нес* его, / встречается с *несущим* временами». — *Прим. ред.*

23 Из письма Б. Л. Пастернаку. 10 февраля 1923 г.

235

«С Борисом у нас… тайный уговор: дожить друг до друга. (…) Знаю, что будь я в Москве — или будь он за границей — что встреться он хоть раз — никакой З(инаиды) Н(иколаевны) бы не было и быть не могло бы, по громадному закону родства по всему фронту» (из письма Р. Н. Ломоносовой 3 февраля 1931 г.). — *Прим. ред.*

236

«От Б(ориса) у меня смутное чувство. Он для меня труден тем, что все, что для меня — право, для него — его, Борисин, порок, болезнь. (…) — Ты — полюбишь Колхозы!..В ответ на слезы мне — „Колхозы“, / В ответ на чувства мне — „Челюскин“!» (из письма Н. С. Тихонову 6 июля 1935 г.). — *Прим. ред.*

24 Из последнего письма Цветаевой Пастернаку, которое было откликом на его выступление в феврале 1936 года на Пленуме прав- ления Союза писателей СССР (текст выступления был опубликован в «Литературной газете» под заглавием «О скромности и смелости») — и стало свидетельством их окончательного разминовения.

238

Статья, посвященная вопросам художественного творчества, главным образом сущности поэтического мастерства и отношениям между литератором и критиком, опубликована в журнале «Благонамеренный» (Брюссель. 1926. № 2. Март — апрель). — *Прим. ред.*

25 Из письма Б. Л. Пастернаку. Конец октября 1935 г.

«Союзы возвращения на родину» — организации, возникшие в среде русских эмигрантов (в США, Франции, Болгарии) после издания декретов ВЦИК от 3.11.1921 г., ВЦИК и СНК от 9.6.1924 г. об амнистии участников «белого движения» и поддерживаемые советской агентурой. — *Прим. ред.*

26 Из письма А. А. Тесковой. 29 марта 1936 г.

27 Из черновых тетрадей.

28 Из записной книжки 1932–1933 гг.

29 Из стихотворения «Уединение: уйди…» (1934): «В уединении груди — / Справляй и погребай победу / Уединения в груди».

30 Из статьи «Искусство при свете совести»: «А вот стихи монашенки Ново-Девичьего монастыря… Сообщаю его, как доброе дело. (…) „Все же вы не слабейте душою, / Как придет испытаний пора—/ Человечество живо одною / Круговою порукой добра!“ (…) Этой безвестной монашенкой безвозвратного монастыря дано самое полное определение добра, которое когда-либо существовало: добра, как круговой поруки».

31 Из стихотворения «Отцам» (1935).

247

32 Из записной книжки 1932–1933 гг.

33 Из «Повести о Сонечке» (1937).

34 Из письма Е. Я. Эфрон. Конец сентября — начало октября 1939 г.

250

Виктимность (от *лат.* victima — «жертва») — качество личности, которое определяет повышенную способность обладающего им человека при определенных обстоятельствах становиться жертвой. — *Прим. ред.*

251

Мандельштам, Надежда Яковлевна (1899–1980) — жена О. Э. Мандельштама, автор мемуарных сочинений «Воспоминания», «Вторая книга», «Третья книга». Во «Второй книге» Н. Я. Мандельштам замечает о Цветаевой: «…у нее была душевная щедрость и бескорыстие, которым нет равных, и управлялись они своеволием и порывистостью, тоже не знавшими равных. Она из тех русских женщин, которые рвутся к подвигу и готовы омыть раны Дон Кихота, только почему-то всегда случается так, что в минуту, когда Дон Кихот истекает кровью, они поглощены чем-то другим и не замечают *его* ран»; «Она была с норовом, но это не только свойство характера, а еще и жизненная установка. Ни за что не подвергла бы она себя самообузданию… она везде и во всем искала упоения и полноты чувств. (…) В такой установке я вижу редкостное благородство, но меня смущает связанное с ней равнодушие к людям, которые в данную минуту не нужны или чем-то мешают „пиру чувств“. (…) Такова была мода времени — своеобразное мелкое своеволие, построенное на „хочу — не хочу“… (…) Блестящее и талантливое своеволие десятых годов, вырождаясь, обнаруживало свои свойства. Не следует жаловаться на внешние обстоятельства — мы получили то, что заслужили. В каждом из нас был „мирок“, в котором отражался весь внешний мир, и каждый своим „мирком“ подготовлял события внешнего мира. Это относится к прошлому, но ведь и сейчас происходит тот же процесс: не пора ли подумать, как каждый из ныне действующих людей, как бы мало он ни соотносился с теми сферами, где делается будущее, влияет своим душевным строем, своими мыслями и желаниями на это складывающееся и, как кажется на первый взгляд, неотвратимое будущее. Оно складывается из духа времени, из расположения каждого человека, его вкусов, мыслей и желаний, его „хочу — не хочу“». — *Прим. ред.*

Из стихотворения «Дикая воля» (1909–1910). — *Прим. ред.*

253

Стихотворение из цикла «Подруга» (1915). — *Прим. ред.*

254

Из стихотворения «И что тому костер остылый…» (Песенки из пьесы «Ученик») (1920). — *Прим. ред.*

255

Из стихотворения, входящего в цикл «Поэты» (1923). — *Прим. ред.*

Дислексик (от *лат.* приставки dis, обозначающей нарушение, отсутствие чего-л., противоположность чему-л., и *грен, lexsikos* — «касающийся слова, речи») — человек, у которого нарушена способность к овладению навыками чтения и письма. — *Прим. ред.*

257

Стихотворение 1913 г. — *Прим. ред.*

258

«Ваша стихотворная единица, пока, фраза, а не слово. (NB! моя — слог)» (Из письма Цветаевой к Н. П. Тройскому, 1928). — *Прим. ред.*

259

«…Следователь (…) объяснил, что с нее требуется только пять имен, а это минимум. Если она их не назовет, ее отправят в Лефортово и он сам „займется“ ее делом… (…) Она молчала, а следователь выжидал. Наконец он спросил, что она надумала. Она ответила: отсылайте в Лефортово… „Пусть в Лефортове я назову собственного отца — это вы вынудите меня. А здесь, добровольно, я никого назвать не могу…“ („Я не сказала „не хочу“, я сказала „не могу““, — недавно повторила Н. Н… „Не могу“ кажется ей не столь высоким актом, как „не хочу“.)» (Мандельштам Н. Я. Вторая книга). — *Прим. ред.*

Стихотворение 1920 г. — *Прим. ред.*

261

Из письма к Ю. Иваску от 12 мая 1934 г. — *Прим. ред.*

262

Психея (Psyche) — в греческой мифологии: олицетворение человеческой души (с этим именем этимологически связано слово «психика»); изображалась обычно в образе бабочки или девы с крыльями бабочки. Образ Психеи часто встречается в творчестве Цветаевой; название «Психея» носит и вышедший в 1923 г. в Берлине сборник ее стихов (подробнее см.: Войтехович Р. С. Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета // Войтехович Р. С. Марина Цветаева и античность. М., 2008). — *Прим. ред.*

263

Из стихотворения «Тоска по родине! Давно…» (1934). — *Прим. ред.*

264

Речь идет о поэме «Автобус» (1934–1936), поводом к написанию которой, по воспоминаниям А. С. Эфрон, явился реальный эпизод, а прототипом «спутника» — знакомый Цветаевой, который в действительности вовсе не был таким пошлым «гастрономом», каким нарисован в поэме. Преображенная творческой фантазией «явь» послужила поэту средством для обличения потребительского, вкусового отношения к жизни у так называемых «лизателей сливок», как именовала Цветаева эстетов. — *Прим. ред.*

265

«Я растягивал зрение, как лайковую перчатку, напяливал ее на колодку — на синий морской околодок…» — *Прим. ред.*

266

«Какой бедный мир, мир маркера и гурмана! Мир, где самое блестящее — фальшивый бриллиант Тэта и где луг похож на биллиардное сукно, а розы — на сливочное мороженое. „Я растягиваю зрение, как лайковую перчатку“, — жеманничает Мандельштам…» (Правда. 1933. 30 авг.). — *Прим. ред.*

267

Поэма «Автобус» имеет автобиографический характер еще и в том смысле, что в ней передано душевное состояние автора в то время: бесконечная усталость, ощущение рано приближающейся старости, отсутствие *праздников* в жизни. В апреле 1934 г., когда был начат «Автобус», Цветаева писала С. Н. Андрониковой-Гальперн: «Я очень постарела… почти вся голова седая… и морда зеленая: в цвет глаз, никакого отличия…» — *Прим. ред.*

Стихотворение 1932–1935 гг. — *Прим. ред.*

269

Из «Поэмы Конца» (1924). — *Прим. ред.*

Memento *(лат.)* — здесь: память. — *Прим. ред.*

О Штейгере см. в комментариях к статье М. Степановой «Прожиточный максимум». — *Прим. ред.*

«Она меня выдумала… Быть таким героем, каким она меня придумала, я не мог», — заметил много лет спустя Константин Родзе-вич, герой цветаевских «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца». — *Прим. ред.*

«Поскольку я умиляюсь и распинаюсь перед физической немощью — постольку пренебрегаю — духовной. „Нищие духом“ не для меня. (…) И Вам — нет. На все, что в Вас немощь — нет. Руку помощи — да, созерцать Вас в ничтожестве — нет» (Из письма Цветаевой к А. С. Штейгеру. 15 сентября 1936 г.). — *Прим. ред.*

Речь идет о стихотворении «Все повторяю первый стих…» с эпиграфом «Я стол накрыл на шестерых…» — из посвященного Цветаевой стихотворения А. А. Тарковского (1907–1989), с которым Цветаева познакомилась в 1940 *т. — Прим. ред.*

275

Здесь и далее цитируется стихотворение «Тебе — через сто лет» (1919). — *Прим. ред.*

Ставшие крылатой фразой слова Гамлета из одноименной пьесы Шекспира: «Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить?» (пер. Б. Пастернака); «Распалась связь времен. / Зачем же я связать ее рожден!» (пер. А. Кронеберга). — *Прим. ред.*

277

Здесь и далее тексты стихотворений Мандельштама цитируются по: Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х т. Сост., подготовка текста и коммент. П. Нерлера. М., 1990. — *Прим. ред.*

Из стихотворения «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето…» (1931). — *Прим. ред*.

«Два сонных яблока у века-властелина / И глиняный прекрасный рот…» («Нет, никогда, ничей я не был современник…», 1924); «Время вспахано плугом, и роза землею была…» («Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы…», 1920). — *Прим. ред.*

«Стихи о неизвестном солдате» (1937). — *Прим. ред.*

281

«Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать…» («Нет, никогда, ничей я не был современник…»). — *Прим. ред.*

«Зверинец» (1916, 1935). — *Прим. ред*

283

Мед поэзии — в скандинавской мифологии священный напиток, дарующий мудрость и поэтическое вдохновение. История изготовления меда поэзии и добывания его богом Одином подробно изложена в «Младшей Эдде». Образ «дикого меда» встречается в прозе и стихотворениях Мандельштама: «С Петербургом не ладно, он разучился говорить на языке времени и дикого меда» («Литературная Москва», 1922); «Все чуждо нам в столице непотребной: / (…) Ее церквей благоуханных соты — / Как дикий мед, заброшенный в леса…» («Все чуждо нам в столице непотребной…», *Прим. ред.*

284

Цитата из романа немецкого писателя Германа Гессе «Степной волк» (1927): «…Мы и вовсе не могли бы жить, если бы, кроме воздуха этого мира, не было для дыханья еще и другого воздуха, если бы, кроме времени, не существовало еще и вечности, а она-то и есть царство истинного. В нее входят музыка Моцарта и стихи твоих великих поэтов, в нее входят святые, творившие чудеса, претерпевшие мученическую смерть и давшие людям великийпример. Но точно так же входит в вечность образ каждого, настоящего подвига, сила каждого настоящего чувства, даже если никто не знает о них, не видит их, не запишет и не сохранит для потомства. В вечности нет потомства, а есть только современники» (пер. С. К. Апта). — *Прим. ред.*

285

Из стихотворения «Я не слыхал рассказов Оссиана…» (1914). Ср. также: «С кем же говорит поэт? (…) У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. (…) Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат. (…) Поэт связан только с провиденциальным собеседником. (…) Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обменяться сигналами с Марсом — задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. Эти два превосходных качества поэзии тесно связаны с „огромного размера дистанцией“, какая предполагается между нами и неизвестным другом — собеседником. (…)…Поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность» («О собеседнике», 1913). — *Прим. ред.*

286

«Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске», — заметил Мандельштам в статье «Слово и культура» (1921). Стихотворение Державина было опубликовано в журнале «Сын отечества» (1816, № 30) с такой заметкой: «За три дня до кончины своей, глядя на висевшую в кабинете его известную историческую карту: *Река времен,* начал он стихотворение „На тленность“ и успел написать первый куплет». На грифельной доске, где было записано начало оды, остались непрочитанными два стиха. Смерть остановила поэта и сотворила из замысливаемой оды короткое лирическое стихотворение. Загадочность, неуловимое до конца дополнительное смысловое измерение этого текста создается не только его незавершенностью, но и тем, что автор как будто задумывал написать акростих' первые буквы сохранившихся строк складываются в слова «Руина чти». — *Прим. ред.*

Амбивалентный (лат. ambi — «с обеих сторон», и valentis — «влиятельный») — двойственный, противоречивый. — *Прим. ред.*

Дионисийское (дионисическое) и *аполлоническое* (аполлонийское) *начала* — в философии Фридриха Ницше: два противопоставленных друг другу типа культур, бытия и художественного творчества. В греческом пантеоне боги Аполлон и Дионис — противоположные символические типы. Аполлон — это небесное, солнечное существо, источник света, носитель божественного откровения, выражение покоя и порядка, гармонии, рациональности и индивидуальности. Дионис же, напротив, — олицетворение земного, всякого избытка, нарушения меры, взрывчатого буйства, всего иррационального. «Аполлонический» образ мира подобен образам, возникающим в сновидениях, иллюзиях, грезах, тогда как «дионисийс-кий» — образам, вызванным состоянием опьянения, а потому это мир иррациональных образов, смыслов, понятий. — *Прим. ред.*

289

Апостол Фома — один из учеников Иисуса, который, услышав о воскресении Христа от других апостолов, сказал: «если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю». Явившийся Иисус позволил Фоме вложить перст в свои раны, и тот, уверовав, произнес: «Господь мой и Бог мой!» (Иоанн, 20, 24–28). — *Прим. ред.*

Идиш — возникший в начале XII в. на основе верхненемецких диалектов язык, на котором и поныне говорит около одной трети всех евреев в мире. — *Прим. ред.*

291

«Поэт — существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка. (…) Ради того бог и отнимает у них рассудок и делает своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает свой голос», — заметил древнегреческий философ Платон (427–347 гг. до н. э.) в диалоге «Ион». — *Прим. ред.*

Лекманов О. А. Осип Мандельштам: Жизнь поэта. М., 2009. Паганель — героя романа Жюля Верна «Дети капитана Гранта», имя которого стало символизировать анекдотически рассеянного, углубленного в себя человека. — *Прим. ред.*

293

«Сусальным золотом горят / В лесах рождественские елки; / В кустах игрушечные волки / Глазами страшными глядят. / О, вещая моя печаль, / О, тихая моя свобода / И неживого небосвода / Всегда смеющийся хрусталь!» (1908); «Только детские книги читать, / Только детские думы лелеять…» (1908). — *Прим. ред.*

294

«Я блуждал в игрушечной чаще / И открыл лазоревый грот… / Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?» — финал стихотворения «Отчего душа так певуча…» (1911). — Прим. ред.

295

Из стихотворения «Я не слыхал рассказов Оссиана…» (1914). — *Прим. ред.*

Синестезия (греч. synaisthesis — «одновременное ощущение») — возникновение нескольких ощущений при раздражении одного органа чувств (например, ощущение цвета при слушании музыки или цветовое восприятие отдельного звука речи). В языке синестезия становится основой метафорических переносов и оценок, позволяющих, например, оценивать голос как мягкий или жесткий, яркий цвет как кричащий и т. п. — *Прим. ред.*

297

Из заметки «К юбилею Ф. К. Сологуба» (1924). — *Прим. ред.*

Чуковский К. Дневник (1930–1969). М., 1994. Запись от 22 апреля 1936 г. — *Прим. ред.*

299

Речь идет о стихотворении «Когда б я уголь взял для высшей похвалы…» (1937). — *Прим. ред.*

Искандер Ф. Поэты и цари. М., 1991. — *Прим. ред.*

301

Финальные строки стихотворения «Куда как страшно нам с тобой…» (1930). — *Прим. ред.*

302

Чичибабин, Борис Алексеевич (1923–1994) — поэт. Его ответ на «ахматовскую анкету» опубликован в журнале «Вопросы литературы», 1997, № 1.— *Прим. ред.*

303

«Беседа коснулась Фрейда и отрицательного отношения к нему Ахматовой. Она объясняла мне, что для нее детство не имеет ничего общего с тем, как его изображает психоанализ. Оно не замкнуто домом, семьей. Наоборот, в детстве мир начинался там, за калиткой, вовне» (Вяч. Вс. Иванов. Беседы с Анной Ахматовой / Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Советский писатель, 1991 (сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных; ком. А. В. Кнут и К. М. Поливанов). — *Прим. ред.* **

304

В. Г.-К. — Владимир Викторович Голенищев-Кутузов (1879 или 1880–1934), тогда студент отделения восточных языков Санкт-Петербургского университета, приятель Н. С. Гумилева и мужа старшей из сестер Горенко, С. В. Штейна. В 1905 г. был приглашен подготовить Ахматову к поступлению в последний класс гимназии. Из писем Ахматовой к Штейну, которого исследователи называют ее «душевным поверенным»: «…я до сих пор люблю В. Г.-К. И в жизни нет ничего, ничего, кроме этого чувства»; «Хотите сделать меня счастливой? Если да, то пришлите мне его карточку»; «Отвечайте же скорее о Кутузове. Он для меня — все» (1906–1907). В 1907 г. В. Г.-К. отправился в Сербию секретарем Российского консульства в Битоли; позднее служил дипломатом в Турции, на Балканах, в Индии, Персии. Эмигрировал во Францию, где работал экспедитором и помощником секретаря Епархиального управления. Похоронен в Париже, на кладбище Тиэ. — *Прим. ред.*

Онтогенез (греч. on, род. падеж ontos — «сущее» и genesis «рождение, происхождение») — индивидуальное развитие организма, совокупность последовательных преобразований, претерпеваемых организмом от момента его зарождения до конца существования. *Филогенез (греч.* phylos — «племя, раса» и genesis) — историческое развитие организмов. Иначе говоря, онтогенез относится к развитию индивида, филогенез — к развитию рода или вида. — *Прим. ред.*

306

«Вечер» — первый сборник стихотворений Ахматовой, составленный Н. Гумилевым и вышедший в Санкт-Петербурге в 1912 г. тиражом 300 экз. «Четки» — вторая книга стихов (СПб., 1914). — *Прим. ред.*

307

Артефакт (лат. artefactum — «искусственно сделанное») — вещь, предмет, являющиеся результатом человеческой деятельности (в отличие от природных объектов). — *Прим. ред.*

308

«…Перед нами… дневник женской души, интимный и обнаженный до конца… Но дневник поэта открыт для всех: в искусстве последнее освобождение и преодоление себя, — таков его вечный закон…» (Саша Черный. «Подорожник» (Обзор книги). 1921). — *Прим. ред.*

309

Петровых, Мария Сергеевна (1908–1979) — русский поэт. Цитируются начальные строки ее стихотворения 1962 г.: «Ахматовой и Пастернака, / Цветаевой и Мандельштама / Неразлучимы имена. / Четыре путеводных знака — / Их горний свет горит упрямо, / Их связь таинственно ясна. / Неугасимое созвездье! / Навеки врозь, навеки вместе. / Звезда в ответе за звезду. / Для нас четы-рехзначность эта— / Как бы четыре края света, / Четыре времени в году. / Их правотой наш век отмечен. / Здесь крыть, как говорится, нечем / Вам, нагоняющие страх. / Здесь просто замкнутость квадрата, / Семья, где две сестры, два брата, / Изба о четырех углах…» — *Прим. ред.*

310

«Я пришла к поэту в гости…» — посвященное Александру Блоку стихотворение 1914 г. — *Прим. ред.*

311

Речь идет о фрагменте заметки Ахматовой «Мандельштам» (1957) в «Листках из дневника», где изложена история ареста О. Э. Мандельштама в мае 1934 г.: «Сталин… звонил Пастернаку. [Все связанное с этим звонком требует особого рассмотрения. (…) Мы с Надей считаем, что Пастернак вел себя на крепкую четверку.] (…) Он спросил Пастернака, почему тот не хлопочет. „Если б мой друг поэт попал в беду, я бы лез на стену, чтобы его спасти“. Пастернак ответил, что если бы он не хлопотал, то Сталин бы не узнал об этом деле. „Почему вы не обратились ко мне или в писательские организации?“ — „Писательские организации не занимаются этим с 1927 года“. — „Но ведь он ваш друг?“ Пастернак замялся, и Сталин после недолгой паузы продолжил вопрос: „Но ведь он же мастер, мастер?“ Пастернак ответил: „Это не имеет значения…“- (…) „Почему мы все говорим о Мандельштаме и Мандельштаме, я так давно хотел с вами поговорить“. — „О чем?“ — „О жизни и смерти“. — Сталин повесил трубку». — *Прим. ред.*

312

Цитата из стихотворения Ахматовой «Нас четверо (Комаровские наброски)» (1961): «…Все мы немного у жизни в гостях, / Жить — это только привычка. / Чудится мне на воздушных путях / Двух голосов перекличка. / Двух? А еще у восточной стены, / В зарослях крепкой малины, / Темная, свежая ветвь бузины… / Это — письмо от Марины». — *Прим. ред.*

313

Цикл «Ахматовой» включает тринадцать стихотворений, написанных в июне — июле 1916 *г.* — *Прим. ред.*

Цитата из стихотворения Цветаевой «Поэт — издалека заводит речь…» (Из цикла «Поэты», 1923). — *Прим. ред.*

315

Цитата из стихотворения Ахматовой «Мне ни к чему одические рати…» (1940): «…Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда…» —*Прим. ред.*

316

Цитата из стихотворения Цветаевой, входящего в цикл «Стихи к Пушкину» (1931). — *Прим. ред.*

317

Намек на строки стихотворения Ахматовой «Кто знает, что такое слава!..» (1943): «Какой ценой купил он право, / Возможность или благодать / Над всем так мудро и лукаво / Шутить…». — *Прим. ред.*

318

Речь идет о фрагменте из первой главы «Евгения Онегина» («…И хлебник, немец аккуратный, / В бумажном колпаке, не раз / Уж отворял свой *васисдас»* — где «васисдас» (от немецкого «Was ist das?» — «Что такое?») — форточка или верхняя часть двери, открывающаяся отдельно: булочник мог, не отпирая дверей, продавать хлеб через «васисдас»; название «васисдас» такие форточки получили потому, что подавляющее большинство булочников («хлебников») были немцами, поэтому на стук покупателей в форточку они спросонок отвечали: *«Was ist das?»),* а также о поэме «Домик в Коломне», где Коломна — не город в России, а район в Петербурге. — *Прим. ред.*

319

Цитата из стихотворения Ахматовой «В последний раз мы встретились тогда…» (1914). — *Прим. ред.*

Тассо, Торквато (1544–1595) — итальянский поэт позднего Возрождения, автор эпических поэм «Ринальдо», «Освобожденный Иерусалим», «Семь дней сотворения мира». *Шелли,* Перси Биши (1792–1822) — один из ведущих английских поэтов-романтиков, автор поэм «Королева Маб», «Аластор, или Дух одиночества», «Восстание Ислама» и «Атласская колдунья». *Новалис* (псевдоним Фридриха фон Гарденберга, 1772–1801) — наиболее значительный поэт раннего немецкого романтизма. «Гимны к ночи» написаны в 1800 году. — *Прим. ред.*

321

Из строф, не вошедших в «Поэму без героя»: «Вот беда в чем, о дорогая, / Рядом с этой идет другая, / Слышишь легкий шаг и сухой, / А где голос мой и где эхо, / Кто рыдает, кто пьян от смеха —/И которая тень другой?» Из записи, сделанной Ахматовой в 1961 г.: «Поэма опять двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом — другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой…» — *Прим. ред.*

Пунин, Николай Николаевич (1888–1953) — историк искусства, критик; третий муж А. Ахматовой (1923–1938). — *Прим. ред.*

323

Сын Ахматовой от первого брака, Лев Николаевич Гумилев (1912–1992) — русский историк, этнолог, географ, философ, создатель пассионарной теории этногенеза. Впервые арестован в 1935-м. В 1938—м осужден на пять лет лагерей. В 1944-м уходит на фронт. После демобилизации экстерном сдает экзамены и получает университетский диплом, в 1948-м защищает кандидатскую диссертацию. В 1949-м последовал новый арест — до 1956 *г.* — *Прим. ред.*

Из «Прозы о поэме» (1961). — *Прим. ред.*

325

Финальные строки стихотворения 1938 г. «Тихо льется тихий Дон…», которое иногда публикуется как часть поэмы «Реквием». — *Прим. ред.*

Калибан — персонаж трагедии Шекспира «Буря», жестокое и беспощадное чудовище. — *Прим. ред.*

327

Ахматова А. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия.) Л., 1976. Несмотря на все усилия составителя, это издание изобилует значительными купюрами. Так, стихотворение «Когда в тоске самоубийства…» опубликовано в сборнике без первой строфы, отсутствует в собрании и поэма «Реквием». — *Прим. ред.*

«Вторая культура» — феномен советского времени, своего рода «культурное подполье», социокультурное пространство, которое начало складываться с первых лет советской власти, но окончательно сформировалось к концу 60-х гг. XX в. в качестве оппозиции официальной культуре. — *Прим. ред.*

329

Иванов Вяч. Вс. Беседы с Анной Ахматовой / Воспоминания об Анне Ахматовой. М: Советский писатель, 1991 (сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных; комм. А. В. Кнут и К. М. Поливанов). — *Прим. ред.*

330

«Бродский — закрыватель. Он подвел итог „прекрасной эпохи“ классического мира» (Татьяна Щербина. Ответ на вопросы анкеты «Десять лет без Бродского» // Воздух. 2006. № 1).

331

Родители поэта (отец — художник Леонид Осипович Пастернак, мать — пианистка Розалия Исидоровна Пастернак) и его сестры (Жозефина и Лидия) в 1921 г. покинули советскую Россию и поселились в Берлине. — *Прим. ред.*

332

Здесь и далее указывается дата создания Пастернаком первой редакции текста. В 1928 году большую часть своих ранних стихотворений поэт подверг значительной переделке, ибо считал, что переиздавать их «в прежнем виде нет никакой возможности, так это все небезусловно, так рассчитано на общий поток времени (тех лет), на его симпатический подхват, на его подгон и призвук!» (Письмо О. Мандельштаму 24 сентября 1928 г.). — *Прим. ред.*

333

Образ из стихотворения Даниила Хармса «Полет в небеса» (1929): «Наша кузница сдана / В отходную кабалу. / Это порох-сатана / разорвался на полу». — *Прим. ред.*

Быков Д. Л. Борис Пастернак. М., 2006. — *Прим. ред.*

335

Особую (семнадцатую) часть романа Пастернака «Доктор Живаго» составляют «Стихотворения Юрия Живаго». — *Прим. ред.*

336

Единого цикла «Рождественские стихи» у Иосифа Бродского нет, но, по словам самого поэта, он старался каждый год написать по стихотворению к празднику Рождества: «Это единственный День рождения, к которому я отношусь более-менее всерьез. Я стараюсь… таким образом поздравить Человека, который принял смерть за нас». Первое рождественское стихотворение Бродского было написано в 1961 году, последнее датировано 1995 годом. — *Прим. ред.*

337

«Сводная цитата» из газетных откликов и выступлений на заседании правления Союза писателей СССР при рассмотрении «дела Пастернака» (1958), например: «Нет, я не читал Пастернака. Но знаю: в литературе без лягушек лучше» (письмо машиниста экскаватора Ф. Васильцова. «Литературная газета». 1958. 1 ноября); «Имя Пастернака знакомо нам лишь понаслышке. (…) Таким, как он, нет и не может быть места среди советских литераторов!» (письмо Р. Касимова из Баку, там же); «Я книгу не читал тогда и сейчас не читал. (…) У нас двух мнений по поводу Пастернака не может быть. Не хотел быть советским человеком, советским писателем — вон из нашей страны!» (А. В. Софронов, выступление на общем собрании писателей Москвы 31 октября 1958 г.) и т. п. Ныне эту фразу часто используют для того, чтобы указать оппоненту на его недостаточное знакомство с предметом обсуждения. — *Прим. ред.*

338

Отзыв Федина зафиксирован в дневнике К. И. Чуковского 1 сентября 1956 г.: «…Роман, как говорит Федин „гениальный“. Чрезвычайно эгоцентрический, гордый сатанински надменный, изысканно простой и в то же время насквозь книжный — автобиография великого Пастернака» (Чуковский К. И. Дневник. 1901–1969. Т. 2. М., 2003. С. 285). — *Прим. ред.*

339

Папа, надо было тебя убить. / Ты умер раньше, чем я успела, — / Каменный мешок богом набит, / Призрачная статуя, палец серый — / Огромный, как тюлень из Фриско, / А голова — в Атлантике капризной. / Синяя борозда — на зеленую борозду / В океане у светлого городка. / Я молюсь — тебя жду! / Вдруг вернешься? Тоска. / Ach, du! *(Перевод Василия Бетаки)*. — *Прим. ред.*

Плат, Сильвия (1932–1963) — американская поэтесса, написавшая также автобиографическую книгу «Под стеклянным колпаком». В 1982 г., посмертно, ей была присуждена Пулитцеров-ская премия — за собрание стихов, изданное в 1980 г. ее мужем, английским поэтом Тедом Хьюзом. В 2008 г. издательство «Наука» выпустило полное «Собрание стихотворений» С. Плат (серия «Литературные памятники») в переводе В. Бетаки. — *Прим. ред.*

341

Сирин *(греч.* Seiren — Сирена) — в древнерусской литературе и народных сказаниях: фантастическая сладкоголосая птица, которая, спускаясь из рая на землю, зачаровывает людей пением и этим разгоняет печаль и тоску. — *Прим. ред.*

Грин, Грэм (1904–1991) — английский писатель. — *Прим. ред.*

343

Гуго Пекторалис — главный герой повести Н. С. Лескова «Железная воля» (1876). — *Прим. ред.*

См. примечание на стр. 243 наст. тома.

Иванов-Разумник (наст. фам. и имя Иванов Разумник Васильевич) (1878–1946) — русский историк общественной мысли, литературный критик, социолог. — *Прим. ред.*

Ремизов, Алексей Михайлович (1877–1957) — русский писатель, стилистика которого оказала существенное влияние на ряд литераторов 1920-х годов, выступавших приверженцами «орнаментальной прозы», то есть прозы «украшенной», насыщенной образностью и лингвистическими экспериментами. *Пришвин,* Михаил Михайлович (1873–1954) — русский писатель, специфика прозы которого заключается в сплаве реалистического и романтического видения, правды и сказки, «бывалого» и «небывалого». — *Прим. ред.*

347

Сологуб, Федор (наст. фам. и имя Тетерников Федор Кузьмич) (1863–1927) — русский писатель, переводчик. Его роман «Мелкий бес» (закончен в 1902-м, в 1905-м опубликован в журнале «Вопросы жизни», а в 1907-м вышел несколькими изданиями), в котором российская провинциальная действительность описана как некая дьяволическая свистопляска, был прочитан, по словам Блока, «всей образованной Россией». — *Прим. ред.*

348

Речь идет о развернутой анкете, разработанной создателем «Критико-биографического словаря русских писателей и ученых» С. А. Венгеровым, который в 1916 г., готовясь к выпуску второго издания словаря, попросил ответить на ряд вопросов и Е. Замятина. В частности, Венгерова интересовал «ход воспитания и образования» писателя и то, «под какими умственными и общественными влияниями оно происходило». — *Прим. ред.*

349

«Завет Принудительного Спасения» — созданная героем повести «Островитяне» викарием Дьюли книга, в которой регламентирован весь ход жизни частного человека: «расписание часов приема пищи; расписание дней покаяния… расписание пользования свежим воздухом; расписание занятий благотворительностью» и т. п. Сочинение Дьюли стало прообразом Часовой Скрижали из романа «Мы» и вообще знаковой формулой общества, живущего не по естественным, а придуманным законам. — *Прим. ред.*

Редуцированный— здесь: ослабленный. — *Прим, ред.*

351

Богданов, Александр Александрович (наст. фам. Малиновский) (1873–1928) — русский философ и социолог, ученый-энциклопедист, политический деятель. Автор утопического романа «Красная звезда» (1908), который, как и «Мы» Замятина, написан в форме дневника главного героя. *Гастев,* Алексей Капитонович (1882–1938) — поэт и идеолог Пролеткульта, ученый-теоретик, пропагандист идей научной организации труда. Название романа «Мы» появилось не без влияния поэзии Гастева, в которой местоимение «мы» повторяется в каждом стихотворении (ср. названия стихов Гастева: «Мы растем из железа», «Мы идем», «Мы посягнули», «Мы вместе», «Мы всюду»). Идея наименований героев романа «нумерами» также почерпнута Замятиным у Гастева, который писал в работе «О тенденциях пролетарской культуры» (1919) о том, что следует «квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С или 325, 075 и 0 и т. п.», следствием чего станет «невозможность индивидуального мышления». — *Прим. ред.*

См.: Михайлов О. Н. Гроссмейстер литературы (Евгений Замятин) // Замятин Е. Мы: Роман, рассказы, повесть. М., 1990. — *Прим. ред.*

353

Облли́т — областной отдел Главного управления по делам литературы и издательств (Главлита), который был создан декретом Совета народных комиссаров РСФСР от 6 июня 1922 г., просуществовал до 1991 г. и являлся главным органом советской цензуры. — *Прим. ред.*

Мистерии (от *греч.* mysterion — «таинство») — тайные, т. е. доступные лишь посвященным, культовые действа, известные в Древней Греции с VII в. до н. э. Дельфийские мистерии совершались в честь бога вина и веселья Диониса, Элевсинские мистерии — в честь богини плодородия Деметры и ее дочери Персефоны-Коры, Орфические — были, по легенде, основаны мифическим певцом Орфеем, Самофракийские мистерии посвящались покровителям мореходства Кабирам. — *Прим. ред.*

Жовиалвноств (фр. jovial — веселый, жизнерадостный) — жизнелюбие, жизнерадостность. — *Прим. ред.*

Хасидизм (иврит — благочестивый) — религиозное учение внутри иудаизма, которое проповедует, что сущность религии состоит не в талмудической учености, а в непосредственном религиозном чувстве. — *Прим. ред.*

Par excellence *(фр.)* — по преимуществу, главным образом, в особенности. — *Прим. ред.*

358

Речь идет о скальдической поэзии — средневековой (IX–XIII вв.) поэзии скандинавских стран, которая отличалась исключительной вычурностью формы, в частности замысловатыми иносказаниями. — *Прим. ред.*

Инициация (лат. initiatio — совершение таинств) — здесь: обряд посвящения. — *Прим. ред.*

360

Имморальный — безразлично, равнодушно относящийся к нравственным, моральным нормам.

361

Речь идет об участии Бабеля в создании коллективного романа «Большие пожары» (1927), для написания двадцати пяти глав которого главным редактором журнала «Огонек» Михаилом Кольцовым были приглашены двадцать пять лучших писателей той поры. Кроме Бабеля, в этом «коллективном подряде» приняли участие, в частности, А. Грин, М. Зощенко, А. Н. Толстой. В 2009 году роман был издан отдельной книгой. — Прим. ред.

362

Стокгольмским синдромом в последние десятилетия XX века стали называть психологический феномен, в силу которого жертвы становятся на сторону своих мучителей и начинают сочувствовать их интересам и требованиям. Синдром получил название *стокгольмского* после захвата террористами заложников в шведской столице в 1973 году. — *Прим. ред.*

363

См. в комедии Маяковского «Клоп»: «Профессор. Товарищ Березкина, вы стали жить воспоминаниями и заговорили непонятным языком. Сплошной словарь умерших слов. Что такое „буза“? *(Ищет в словаре.)* Буза… Буза… Буза… Бюрократизм, богоискательство, бублики, богема, Булгаков…» — *Прим. ред.*

Ср., например, со строчками Маяковского: «Может, / критики / знают лучше. / Может, / их / и слушать надо. / Но кому я, к черту, попутчик! / Ни души / не шагает / рядом» («Город», 1925). — *Прим. ред.*

Присыпкин — герой сатирической комедии В. Маяковского «Клоп», воплощение мещанина. — *Прим. ред.*

366

Александрийская библиотека — наиболее известная в древности библиотека, основанная в начале III в. до н. э. при Александрийском музее в Египте и насчитывавшая от 100 тыс. до 700 тыс. томов., большая часть которых погибла в 47 г. до н. э. во время пожара, возникшего в результате обстрела города войсками Юлия Цезаря. Позднее неоднократно восстанавливалась и вновь горела. Окончательно погибла, по-видимому, при господстве арабов в VII–VIII вв. Существует легенда, согласно которой повеление уничтожить древние рукописи отдал халиф Омар ибн Хоттаб: «Если в этих книгах говорится то, что есть и в Коране, то они бесполезны; если же в них говорится что-либо, чего нет в Коране, то они вредны». — *Прим. ред.*

367

В 1969 году во Франкфурте-на-Майне издательством «Посев» вышло издание романа, в котором места, изъятые или «отредактированные» в журнальной публикации, были набраны курсивом. Оказалось, что в журнальной публикации отсутствовало в общей сложности более 14000 слов (12 % текста). — *Прим. ред.*

368

Из стихотворения А. Блока «Петроградское небо мутилось дождем…» (1914). — *Прим. ред.*

369

Лейкин, Николай Александрович (1841–1906) — писатель-юморист, автор нескольких тысяч рассказов. *Слезкин,* Юрий Львович (1887–1947) — беллетрист, писавший в том числе и «маловесомые литературные безделушки», «сводимые к анекдоту». *Данилов-Ивушкин,* Игорь Александрович (род. 1938) — современный писатель, недавно выпустивший четырехтомник рассказов, которые, как сказано в аннотации к изданию, «имеют больше юмористическое направление, нежели сатирическое, а потому долговечны…» —*Прим. ред.*

Авторская датировка «Рассказов Назара Ильича господина Синебрюхова» — октябрь 1921 г., книга вышла в декабре 1921 г., но на титуле издания значится 1922 г. — *Прим. ред.*

Прописать ижицу (устар. ирон) — наказать, проучить кого-либо. Выражение возникло в XVIII в. в школьной среде и первоначально означало «высечь, выпороть, наказать розгами или ремнем». Ижица — название последней буквы русского алфавита до орфографической реформы 1917–1918 гг.; по форме эта буква напоминает пучок розог или плетку. — *Прим. ред.*

Сакральный— здесь: священный. — *Прим. ред.*

373

Из стихотворения Н. Олейникова «Надклассовое послание (Влюбленному в Шурочку)» (1932). — *Прим. ред.*

Из стихотворения О. Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны…»: «А где хватит на полразговорца, / Там припомнят кремлевского горца. (…) А вокруг него сброд тонкошеих вождей, / Он играет услугами полулюдей». — *Прим. ред.*

Эсхатологический (греч. cschatos — «последний» — принадлежащий религиозному учению о «последних вещах», то есть о смерти, о конечной судьбе мира и человека, о воскресении мертвых и Страшном суде. — *Прим. ред.*

«Синодик опальных» («Синодик опальных царя Иоанна Грозного») — составленный по указанию Ивана Грозного список имен тех, кто был казнен в годы его правления, для поминовения их во время богослужения. — *Прим, ред.*

Схизматик (греч. schizma, от schizo — «разделяю») — раскольник, отщепенец. — *Прим. ред.*

Домовина (обл.) — гроб. — *Прим. ред.*

«Общее дело» — краеугольный камень философского учения Н. Федорова, названного им «Философией общего дела». — *Прим. ред.*

Платонов А. Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. Кн. 2. С. 67. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

381

«Философия общею дела» — труд Н. Федорова «Философия общего дела» был издан учениками философа лишь после его смерти (т. 1–2, 1906–1913). *-Прим. ред.*

Богданов А. А. — см. примечание к статье «Шинель Замятина». — *Прим. ред.*

Филонов П. Н. — см. примечание к статье «Апостол революции». — *Прим. ред.*

Гастев А. К. — *см.* примечание к статье «Шинель Замятина». — *Прим. ред.*

Ревизионист — тот, кто призывает к коренному пересмотру политической программы. — *Прим. ред.*

Вернадский, Владимир Иванович (1863–1945) — русский естествоиспытатель и философ, развивший учение о ноосфере — обтекающей земной шар идеальной, «мыслящей» оболочке. Вернадский обосновал понимание ноосферы как высшей стадии биосферы, связанной с возникновением и развитием человечества, которое, познавая законы природы и совершенствуя технику, начинает оказывать определяющее влияние на ход процессов на Земле и в околоземном пространстве, изменяя их своей деятельностью. — *Прим. ред.*

387

Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 171.

Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 64.

389

Там же. С. 229.

390

М. А. Шолохов родился в станице Вёшенская (ныне Ростовской области), где затем долгие годы жил и работал и где в 1984 году умер. — *Прим. ред.*

391

«Хромает он на правую ножку» — говорит Давыдов о секретаре райкома партии, подозревая его в так называемом «правом уклоне», то есть отклонении от политического курса ВКП(б) в отношении деревни. Причиной формирования правой оппозиции послужил начавшийся в 1927 году кризис, выразившийся в резком снижении поставок хлеба. Планы по преодолению кризиса сторонники Сталина основывали на резких мерах, направленных против «кулака и нэпмана», тогда как сторонники Бухарина (правая оппозиция) стремились к проведению политики уступок крестьянству. — *Прим. ред.*

Баз (обл.) — скотный двор. — *Прим. ред.*

Барок (обл.) — часть конной упряжи: брусок, на концы которого надеваются постромки, то есть ремни, соединяющие экипаж с хомутом лошади. — *Прим. ред.*

394

Фильм-эпопея по роману «Тихий Дон» снят режиссером Сергеем Герасимовым в 1958 году. — *Прим. ред.*

395

Канунница — в говоре донских казаков: деревянная чаша, которую наполняют медом и ставят на канун, то есть столик перед распятием, зажигая рядом с ней свечи за упокой души близких. — *Прим. ред.*

«Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?» — строки из стихотворения Б. Л. Пастернака «Про эти стихи», ставшие крылатыми словами. — *Прим. ред.*

Микст (англ. mixed — «смешанный») — здесь: произведение, созданное путем сочетания разнородных элементов, часть которых заимствуется из ранее созданных произведений. — *Прим. ред.*

398

С 1918 г. по сентябрь 1930 г. Московский государственный университет (МГУ) официально назывался 1-м Московским университетом. 2-й Московский государственный университет (2-й МГУ) — высшее учебное заведение, созданное в 1918 г. на основе Московских высших женских курсов и просуществовавшее до 1930 г. — *Прим. ред.*

399

Кавер (англ.) — кавер-версия *(англ.* cover version: cover — покрывать, заменять + version — версия), новая обработка или исполнение музыкального произведения, песни и т. п., записанных ранее другими музыкантами. — *Прим. ред.*

Хеппенинг — театрализованное представление, основанное на импровизации и включающее элементы различных искусств, например поэзию, музыку, пантомиму и т. п. — *Прим. ред.*

401

По аналогии с именованием «Могучая кучка» — так называли творческое содружество русских композиторов, сформировавшееся в 1860-е гг. Постоянными членами «Могучей кучки» были пятеро музыкантов: М. А. Балакирев, А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков. — *Прим. ред.*

Тик, Людвиг Иоганн (1773–1853) и *Новалис* (псевдоним Фридриха фон Гарденбергд, 1772–1801) — писатели, крупнейшие представители немецкой романтической школы. — *Прим. ред.*

403

Аллюзия (франц. allusion — «намек») — художественный прием, который заключается в сознательном намеке на известное литературное произведение, литературный или исторический факт. Аллюзия всегда шире конкретной фразы, цитаты, того узкого контекста, в который она заключена, и, как правило, заставляет соотнести цитирующее и цитируемое произведения в целом, обнаружить их общую направленность или полемичность. — *Прим. ред.*

404

В стихотворении «Волны» (1931) Борис Пастернак писал: «В родстве со всем, что есть, уверясь / И знаясь с будущим в быту, / Нельзя не впасть к концу, как в ересь, / В неслыханную простоту». — *Прим. ред.*

405

Социалистический реализм — направление в советском искусстве, провозглашенное с 1930-х гг. «основным методом» литературы, искусства и критики, который «требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии», сочетающегося «с задачей воспитания трудящихся в духе социализма», что на практике вело к подчинению литературы и искусства принципам идеологии и политики.

406

Модерн — общее название экспериментальных и авангардистских течений в литературе и других видах искусства в начале XX в.

407

Сюрреализм — зародившееся во Франции в 1920-х гг. направление в литературе, изобразительном искусстве и кино, для которого характерно пристрастие ко всему причудливому, иррациональному, не соответствующему общепринятым стандартам. — Прим. ред.

Хтонический (грен, chthon — «земля») — буквально «порожденный землей»; здесь: связанный с подземным царством. — *Прим. ред.*

Макаберный (фр. macabre) — мрачный, жуткий; относящийся к смерти. — *Прим. ред.*

410

Трикстер (англ. trickster — «обманщик, ловкач») — комический персонаж, тип которого известен уже в ранней мифологии практически всех народов земли. Поведение трикстера определяется не сознательными желаниями, а инстинктами и импульсами. — *Прим. ред.*

411

Адорно, Теодор (1903–1969) — немецкий философ, социолог, музыковед, композитор. Часто цитируемое замечание, которое приписывается Адорно «Как можно писать стихи после Аушвица?» (варианты: «Как можно сочинять музыку после Освенцима?»; «Писать стихи после Освенцима» — это варварство и т. п.), — по всей видимости, восходит к фрагменту книги Адорно «Негативная диалектика»: «После Освенцима чувство противится… утверждению позитивности наличного бытия, видит в нем только пустую болтовню, несправедливость к жертвам; чувство не приемлет рассуждений о том, что в судьбе этих жертв еще можно отыскать какие-нибудь крохи так называемого смысла». — *Прим. ред.*

Поэзия развалин — движение в немецкой поэзии конца 1940 — начала 1950-х годов, сущность которого состояла в отказе от «поэтичности», то есть от «красоты», иначе говоря, — от эстетизации действительности, и от пафоса. — *Прим. ред.*

Экспрессионизм (фр. expressionisme, *лат.* expressio — «выражение, выразительность») — авангардистское течение в искусстве и литературе первых десятилетий XX в., для представителей которого характерно отношение к творчеству как к способу выражения эмоций, любовь к резким красочным диссонансам, деформации или стилизации форм, гротеску ради создания мощной выразительности художественного образа и отражения мировоззрения автора. — *Прим. ред.*

413

Экспрессионизм (фр. expressionisme, *лат.* expressio — «выражение, выразительность») — авангардистское течение в искусстве и литературе первых десятилетий XX в., для представителей которого характерно отношение к творчеству как к способу выражения эмоций, любовь к резким красочным диссонансам, деформации или стилизации форм, гротеску ради создания мощной выразительности художественного образа и отражения мировоззрения автора. — *Прим. ред.*

414

Эвфемизм (Греч. euphemia — «воздержание от неподобающих слов») — слово или выражение, употребляемое взамен другого, которое по каким-либо причинам неудобно или нежелательно произнести (по причине его запретности или грубости, оскорбительности, невежливости и т. п.). — *Прим. ред.*

415

Подчеркивание заменено жирным шрифтом. *Верстальщик fb2.*

Популистский — стремящийся завоевать как можно больше приверженцев в широких массах. — *Прим. ред.*

417

«Наш ответ Чемберлену» — лозунг, появившийся в связи с нотой правительства Великобритании советскому правительству 23 февраля 1927 г. за подписью министра иностранных дел Остина Чемберлена.

Осоавиахим — аббревиатура названия «Общества содействия обороне, авиационному и химическому строительству», массовой общественной организации граждан СССР, которая просуществовала с 1927 по 1948 гг. О ее популярности свидетельствуют, например, произведения И. Ильфа и Е. Петрова: «Молодой день в трамвайных бубенцах уже шумел по городу. За палисадом шли осоавиахимовцы, держа винтовки вкривь и вкось, будто несли мотыги» («Золотой теленок»); «Ты свою зарплату жертвуй в Осоавиахим» («Светлая личность»). — *Прим. ред.*

418

Симулякр (лат. simulacrum — «изображение, подобие») — изображение, не имеющее оригинала; представление того, что на самом деле не существует. — *Прим. ред.*

419

Ср. «Че-ло-век! Это — великолепно! Это звучит… гордо!» (М. Горький. На дне). — *Прим. ред.*

[1] Морж — юношеское прозвище Солженицына, который, по воспоминаниям его первой жены, Натальи Рсшетовской, «до поздней осени ходил без пальто и всю зиму нараспашку». *(Здеи и далее — прим. ред.)*

421

2 Ср. с крылатым выражением «Солнце нашей поэзии закатилось!» (начальная фраза единственного извещения о смерти А. С. Пушкина, которое было написано В. Ф. Одоевским и напечатано 30 января 1837 г. в приложении к газете «Русский инвалид»).

3 «Архипелаг ГУЛАГ» (ГУЛаг — аббревиатура сочетания «Главное управление лагерей» (наравне с написанием *ГУЛа/,* которое соответствует орфографическому правилу, в современной практике письма закрепился «солженицынский» вариант *ГУЛАГ);* официальное название этого важнейшего органа политических репрессий в СССР — Главное управление исправительно-трудовых лагерей, трудовых поселений и мест и заключения) — книга Солженицына, посвященная советской репрессивной системе 1918–1956 гг. Жанр книги писатель определял как «опыт художественного исследования», основанного «на рассказах очевидцев, документах и личном опыте самого автора».

423

4 «В русской литературе издавна вроднились нам представления, что писатель может многое в своем народе — и должен» (Солженицын, «Нобелевская лекция»); «Русская литература — не любование „красотой“, не развлекание, не услужение забаве, а именно служение, как бы религиозное служение» (И. С. Шмелев); «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал, / Что в мой жестокий век восславил я Свободу / И милость к падшим призывал» (А. С. Пушкин); «…Мы вовсе не врачи — мы боль; что выйдет из нашего кряхтения и стона, мы не знаем — но боль заявлена» (А. И. Герцен); «Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан» (Н. А. Некрасов).

424

5 Держащим в руке ключ или связку ключей традиционно изображается апостол Петр, которому Спаситель дал право отверзать и заключать вход в Царствие Небесное: «…ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного» (Евангелие от Матфея, гл. 16, ст.18–19).

425

6 Сотрудники ГПУ (НКВД) носили фуражки и петлицы голубого цвета. «Почему так цепко уже второе столетие они дорожат цветом небес? При Лермонтове были — „и вы, мундиры голубые!“, потом были голубые фуражки, голубые погоны, голубые петлицы, им велели быть не такими заметными, голубые поля все прятались от народной благодарности, все стягивались на их головах и плечах — и остались кантиками, ободочками узкими, — а все-таки голубыми!» (А. Солженицын. Архипелаг ГУЛАГ).

7 В программу обязательного чтения советского школьника входили многочисленные нравоучительные «рассказы о Ленине» (в частности, сочинение старшей сестры вождя А. И. Ульяновой «Детские и школьные годы Ильича»), во многом построенные по тем же канонам, что и фрагменты жития, которые описывают детские годы христианского святого: образцом для подражания юным читателям должны были служить такие качества Володи Ульянова, как неодолимое стремление к учебе, фантастическое трудолюбие, бесстрашие и правдивость. Хрестоматийным примером храбрости маленького Ильича служил рассказ о том, как после гастролей в Симбирске какого-то цирка они с сестрой Ольгой «в сарае натянули довольно высоко веревку и, рискуя свалиться, пытались повторить номер канатоходцев»; примером правдивости — история о том, как Володя, будучи в гостях у тети, «разбегавшись и разыгравшись с родными и двоюродными братьями и сестрами, толкнул нечаянно маленький столик, с которого упал на пол и разбился вдребезги стеклянный графин». И на вопрос, кто разбил графин, вместе с остальными детьми ответил: «Не я». «Он испугался признаться перед малознакомой тетей в чужой квартире, ему, самому младшему из нас, трудно было сказать „я“, когда все остальные говорили легкое „не я“». Но через «два или три месяца» Володя «вдруг расплакался. „Я тетю Аню обманул, — сказал он всхлипывая. — Я сказал, что не я разбил графин, а ведь это я его разбил“. Мать утешила его, сказав, что напишет тете Ане и что она, наверное, простит его… Он не мог уснуть, пока не сознался».

8 Солженицын, полагавший, что «лучший способ обогащения языка — это восстановление прежде накопленных, а потом утерянных богатств», не только создал «Русский словарь языкового расширения», где собраны редкие и малоупотребительные слова, значительная часть которых почерпнута из «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля, но и весьма активно использовал такого рода лексику в своих произведениях. Язык текстов Солженицына послужил источником многочисленных пародий: «Клянешься ли впредь служить только мне и стойчиво сражаться спроть заглотных коммунистов и прихлебных плюралистов?» (реплика Сим Симыча Карнавалова, героя романа В. Н. Войновича «Москва 2042», образ которого является пародией на Солженицына); «Ерыжливый дурносоп верстан, достодолжный жегпуть шершавку, любонсистово хайлил жиротопное шурье» (начало рассказа А. Плуцера-Сарно «Растопыря, или Необиходная баба», в котором используется исключительно лексика «Русского словаря языкового расширения»).

9 «Новый Гоголь явился!» — слова, сказанные Н. А. Некрасовым В. Г. Белинскому после прочтения первого произведения начинающего писателя Ф. М. Достоевского — романа «Бедные люди».

429

10 В ноябре 1961 г. Солженицын решился через знакомых, вхожих в редакцию журнала «Новый мир», передать свою рукопись А. Т. Твардовскому. Как вспоминает Виктор Некрасов: «Сияющий, помолодевший, почти обезумевший от радости и счастья, переполненный до краев, явился вдруг к друзьям, у которых я в тот момент находился, сам Твардовский. В руках папка. „Такого вы еще не читали! Никогда! Ручаюсь, голову на отсечение!..“ Никогда, ни раньше, ни потом, не видел я таким Твардовского. (…) Весь сияет, точно лучи от него идут… „За рождение нового писателя! Настоящего, большого! (…) Принес домой две рукописи — Анна Самойловна принесла мне их перед самым отходом, поло- жила на стол. „Про что?“ — спрашиваю. „А вы почитайте, — загадочно отвечает. — Эта вот про крестьянина“. Знает же, хитрюга, мою слабость. Вот и начал с этой, про крестьянина, на сон грядущий, думаю, страничек двадцать полистаю… И с первой же побежал на кухню чайник ставить. Понял — не засну уже. Так и не заснул…“» (Л. Сараскина. Александр Солженицын. М., 2008).

11 Аллюзия на повесть Н. Гоголя «Вий»: «— Подымите мне веки: не вижу! — сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки».

12 Как сообщает апологетическая биография Солженицына, после школы (летом 1936 года) будущий писатель «решил поступать сразу в два места: в университет и в театральную студию Ю. А. Завадского», однако театральная карьера не удалась: «хотя вступительный экзамен удалось выдержать целиком… но вот голос подвел» (Л. Сараскина. Александр Солженицын). Солженицын поступил в Ростовский государственный университет на физико-математический факультет.

432

13 «…Осенний день 1936 года запомнился Солженицыну навсегда. Уже были отменены воскресенья, от пятидневки перешли к шестидневке, и каждое число, делившееся на шесть, оказывалось всеобщим выходным днем. 18 ноября подходило под общее правило, и занятий в университете не было; стояла солнечная, теплая осень. Студент-первокурсник шел по Пушкинскому бульвару в каком-то смутном волнении, и в одном месте, под уже оголенными ветками деревьев, его вдруг будто осенило. Надо писать роман о революции, начиная не с октябрьского переворота (до сих пор он думал, что именно это корень революционной истории), а с событий 1914-го, с Первой мировой войны» (Л. Сараскина. Александр Солженицын). Роману о русской революции, замысленному 18 ноября 1936 года, автор дал рабочее название «Р-17». В дальнейшем эта идея воплотилась в эпопее «Красное Колесо». Повесть «Люби революцию» Солженицын начал писать в 1948-м и опубликовал как неоконченную в 1999-м. Заголовком к этому автобиографическому произведению стали слова из рассказа Бориса Лавренева (известного писателя, еще в конце 1930-х обещавшего содействие начинающему литератору Солженицыну) «Марина» (1923): «Мальчишка! Люби революцию! Во всем мире одна она достойна любви!».

О празднике 7 Ноября Солженицын упоминает в рассказе «Случай на станции Кочетовка» (1962): «Как можно больше и лучше успеть в эти дни, уже осененные двадцать четвертой годовщиной. Любимый праздник в году, радостный наперекор природе…»

14 Первая жена писателя, Наталья Алексеевна Решетовская, опубликовала несколько книг о Солженицыне, в том числе и цитируемые здесь воспоминания «В споре со временем» (М., 1975).

15 Солженицын был арестован армейской контрразведкой СМЕРШ в Восточной Пруссии 9 февраля 1945 года и осужден на восемь лет исправительно-трудовых лагерей.

435

16 27 октября 1961 года в своем выступлении на XXII съезде КПСС А. Т. Твардовский заявил, что литература, при всех своих немалых достижениях, «еще не смогла в полную меру воспользоваться теми благоприятными условиями, которые определил для нее XX съезд партии. Она далеко не всегда и не во всем следовала примеру той смелости, прямоты и правдивости, который показывает ей партия». Спустя несколько лет, излагая историю публикации «Одного дня Ивана Денисовича», сам Солженицын скажет: «А тут еще хорошо выступил на XXII съезде и Твардовский, и такая была у него нотка, что давно можно печатать смелее и свободнее, а „мы не используем“. Такая нотка, что просто нет у „Нового мира“ вещей посмелее и поострее, а то бы он мог» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом. 1975).

17 Солженицын хотел дать своему рассказу название «Один день одного зэка» или «Щ-854» (лагерный номер заключенного, который был выведен черной краской на лоскутах, нашитых на казенное обмундирование Ивана Денисовича Шухова). Твардовский предложил «для весу рассказ назвать *повестью* и заменить невозможное „Щ-854“ на спокойное „Один день Ивана Денисовича“» (Л. Сараскина. Александр Солженицын). В сентябре 1962-го текст был прочитан вслух Н. С. Хрущеву, так как А. Т. Твардовский надеялся получить разрешение на публикацию повести лично от главы государства. Хрущев выразил сомнение: «Не хлынет ли вслед за „Одним днем“ поток *других дней* других авторов?» Однако был убежден «неотразимым доводом Твардовского: уровень этой вещи как раз будет заслоном против наводнения печати подобного рода материалами — подобными, но не равноценными» (Л. Сараскина. Александр Солженицын).

18 Солженицын писал о своих размышлениях после XXII съезда КПСС: «..Да не пришел ли долгожданный страшный радостный момент — тот миг, когда я должен высунуть макушку из-под воды? Нельзя было ошибиться! Нельзя было высунуться прежде времени. Но и пропустить редкого мига тоже было нельзя!» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом). В декабре 1962-го «Солженицын, вызванный телеграммой, впервые был у Твардовского дома, на Котельнической набережной. Они беседовали несколько часов без свидетелей, а потом прибыл редакционный курьер с сигнальным экземпляром одиннадцатого номера. Твардовский радовался и порхал по комнате, как ребенок: „Птичка вылетела! Птичка вылетела!.. Теперь уж вряд ли задержат! Теперь уж — почти невозможно!“» (Л. Сараскина. Александр Солженицын). Как вспоминает Н. Решетовская, вернувшись вечером домой, Солженицын произнес: «Взошла моя звезда!»

19 «Постояла в очереди в трикотажное ателье и купила себе костюм. А потом — и еще один, песочный, очень хорошенький — уже в валютном магазине. Спасибо „Ивану Денисовичу“» (Решетовская Н. А. Отлучение. Из жизни Александра Солженицына. Воспоминания жены. М., 1994).

439

20 «..Дни его расписаны с утра до вечера, дружеские и деловые встречи плотно следуют одна за другой. Телефон звонит не умолкая: даже Военная коллегия Верховного суда жаждет зазвать к себе писателя. Переводчики ждут консультаций. „Советский писатель“ намерен печатать „Один день“ отдельной книгой. Повесть должна выйти в „Роман-газете“. Театр „Современник“ хочет ставить пьесу… На обеде у вдовы Михаила Булгакова гости поднимают бокалы за писателя ушедшего и писателя „внезапно родившегося“… (…) Анна Андреевна предсказала Солженицыну всемирную славу и опасалась, выдержит ли он. „Пастернак не выдержал славы, — говорила она. — Выдержать славу очень трудно, особенно позднюю“. „Славы не боится… Наверное, не знает, какая она страшная и что влечет за собой. (…) Он принес мне поэму. Она автобиографична. И спросил, стоит ли за нее бороться. Я сказала, что одного моего мнения недостаточно, пусть даст еще кому-нибудь. Он сказал, что ему достаточно моего мнения. Я сказала, что бороться за эту поэму не стоит“. „Пишите прозу, — советовала Ахматова. — В ней вы неуязвимы“. (…)…Летом пришло 60 писем. Настойчиво ищет встречи Шостакович, хочет сочинить оперу „Матренин двор“ и сам собирается писать либретто» (Л. Сараскина. Александр Солженицын).

440

21 «За неделю я мог дать „Современнику“ текст, приготовленный к публичности; дважды в неделю мог выдавать по… отрывку из романа: мог читать по радио, давать интервью — а я возился в школьной лаборатории, готовил ничтожные физические демонстрации, составлял поурочные планы, проверял тетради. Я был червь на космической орбите…» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом).

441

22 В начале 1968 г. в социалистической Чехословакии начался период политической либерализации, получивший название «Пражская весна» и закончившийся в августе 1968 года, когда в Чехословакию были введены войска стран Организации Варшавского до- говора.

442

23 Финал рассказа «Город на Неве» (из цикла «Крохотки», 1958–1963).

443

24 В 1974 году Солженицын напишет статью «Жить не по лжи!» (18 февраля опубликована в лондонской газете «Daily Express», а в СССР распространялась через самиздат), призывающую каждого поступать так, чтобы из-под его пера не вышло ни единой фразы, «искривляющей правду», не высказывать подобной фразы ни устно, ни письменно, не цитировать ни единой мысли, которую он искренне не разделяет, не участвовать в политических акциях, которые не отвечают его желанию, не голосовать за тех, кто недостоин быть избранным: «…Самый доступный ключ к нашему освобождению: личное неучастие во лжи! Пусть ложь всё покрыла, всем владеет, но в самом малом упрёмся: пусть владеет не через меня!»

25 «Десятилетиями я ощущал себя, может быть, единственным горлом умерших миллионов — против главного нашего всеобщего Врага. Таился, готовился, потом бился, и положил все свои жизненные силы, и едва не саму жизнь, и рвал ту Твердыню подкопами, конспирацией, „Иваном Денисовичем“, „Кругом“, „Корпусом“, „Архипелагом“…» (А. Солженицын. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания. Часть вторая < 1979–1982 >); «Ещё многое мне вблизи не видно, ещё во многом правит меня Высшая Рука. Но это не затемняет мне груди. То и веселит меня, то и утверживает, что не я всё задумываю и провожу, что я — только меч, хорошо отточенный на нечистую силу, заговорённый рубить её и разгонять. О, дай мне, Господи, не преломиться при ударе, не выпасть из руки Твоей!» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом.).

26 Согласно ветхозаветной библейской легенде, юноша-пастух Давид, когда иудеи объявили войну филистимлянам, принял вы- зов великана-филистимлянина Голиафа. Царь Саул отдал распоряжение снабдить юношу доспехами, однако Давид попросил разрешения снять тяжеловесное вооружение и взял только пастуший посох, сумку, в которую положил пять гладких камней из ручья, и пращу. Когда Голиаф приблизился, Давид бросил из пращи камень, который поразил филистимлянина в лоб, так что он рухнул на землю, а Давид отсек голову Голиафа его собственным мечом. Ср.: «Мне пришлось дожить до этого счастья — высунуть голову и первые камешки швырнуть в тупую лбищу Голиафа» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом).

27 «…Ни одному человеку в мире не надо знать лагерей. Лагерный опыт — цели ком отрицательный, до единой минуты. Человек становится только хуже. И не может быть иначе. В лагере есть много такого, чего не должен видеть человек. Но видеть дно жизни — еще не самое страшное. Самое страшное — это когда это самое дно человек начинает — навсегда — чувствовать в своей собственной жизни, когда его моральные мерки заимствуются из лагерного опыта…» (Варлам Шаламов. Инженер Киселев. 1965).

28 «Вот это и есть советское воспитание — верноподданное баранство, гибрид угодливости и трусости» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом).

29 «Главная для них опасность —…лавинная публикация всего моего написанного. Всегда *они* меня недооценивали, и до последних дней, пока не взяли „Архипелаг“, в самом мрачном залете воображения, я думаю, не могли представить: ну, что уж такого опасного и вредного мог он там сочинить? (…) Теперь, держа в когтях „Архипелаг“… должны ж они оледениться, что такая публикация почти смертельна для их строя…» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом).

449

3 ˚Ср. в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. 2, кн. 5, гл. «Бунт»): «…От высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только (…) замученного ребенка». Эти слова Ивана Карамазова, ставшие крылатой фразой (ее варианты: «счастье всего человечества не стоит слезы одного обиженного ребенка», «вся гармония мира не стоит слезинки одного замученного ребенка» и т. п.), обычно употребляются в тех случаях, когда речь идет о проблеме соотношения цели и средств ее достижения, когда хотят сказать, что нельзя пытаться достичь каких бы то ни было высоких целей за счет страданий невинных людей.

31 Солженицын А. Бодался телёнок с дубом.

451

32 «Укрывищем» (от*укрывать* — скрывать, таить, прятать от чу- жого глаза) Солженицын называл дальний хутор в Эстонии, где в 1965–1966 гг. работал над книгой «Архипелаг ГУЛАГ». С осени 1969-го до весны 1973 г. писатель жил на даче М. Л. Ростроповича в подмосковной Жуковке. «Хотя в тот день гнали за мной по московским улицам двое нюхунов-топтунов, — мне казалось: за город, в благословенный приют, предложенный мне Ростропови- чем (в самом сердце *спецзоны,* где рядом дачи всех вождей!), за мной не ехали. Здесь (хоть уже и *газовщики,* и *электрики* приходи- ли какие-то) кажется мне: я скрылся ото всех, никому не ведом…» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом).

33 Солженицын А. Бодался телёнок с дубом.

453

34 «…Через несколько дней после объявления премии мелькнула у меня идея: вот когда я могу первый раз как бы на равных поговорить с правительством. Ничего тут зазорного нет: я приобрел позицию силы — и поговорю с нее. Ничего не уступлю сам, но предложу уступить им, прилично выйти из положения» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом).

35 Солженицын А. Бодался телёнок с дубом.

36 Из стихотворения Андрея Сергеева «Летние строфы» (1955): «Гонит на запад тучи непостоянное лето, / Последние тучные нивы, плывущие через тьму. / Милые, дорогие, не вечно же лезть в поэты, / Когда ты с хорошей девчонкой, поэзия ни к чему».

37 Солженицын был арестован 12 февраля 1974 года. На следующий день доставлен из Лефортовской тюрьмы в Шереметьево и самолетом Москва — Франкфурт депортирован в ФРГ.

38 «…Жира нет, это ясно, но — соли! — как бы не жмень. И при всем арестантском высоком сознании — есть эту пшенку я не могу. Вот чем просто они меня и доведут: все будет пересоленное. А тут — обход утренний. И приди мне в голову по растущей наглости, да для забавы больше: делаю формальное заявление, что нуждаюсь в бессолевой диете. Уж все равно карты открыты, солоней не принесут, чем эта каша» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом).

39 В октябре 1981 г. Солженицын написал письмо американскому президенту Рональду Рейгану — «на… русско — американскую тему», «с обильной аргументацией и приложением фактов». «Написал, что, разумеется, не жду от него ответа — но прошу вникнуть в суть проблемы. Кажется, в Белом доме мои посланные соображения оказали некоторое влияние, произошли перестановки на „Голосе Америки“, на „Свободе“» (А. Солженицын. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания. Часть вторая (1979–1982)).

В феврале 1976 г. состоялось выступление Солженицына на испанском телевидении (в это время писатель путешествовал по Европе), после чего и последовал эпизод, описанный в книге «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов»: «Из полицейской машины выскочил сержант… И спросил, тут ли едет Солженицын. Однако сразу же и узнал меня по вчерашнему… и с честью доложил, что Его Величество король Хуан-Карлос просит меня немедленно к нему во дворец. (…) На полном ходу, из огня гражданской войны, вызывал меня на сорок лет позже король — благодарить? Или что-то еще спросить, мнения, совета? (…) Король — не был в замысле, я высказал вчера все, что хотел, меня видел и слышал народ, и кипело гневом лево-образованное общество. (…) И я понял, что должен делать. Открыл блокнот и стал писать по-русски, медленно и диктуя вслух, а молодой Ламсдорф в другом блокноте писал сразу по-испански…: „Я высоко ценю приглашение Вашего Величества! (…) Я надеюсь, что мое вчерашнее выступление поможет стойким людям Испании против натиска безответственных сил. Однако встреча с Вашим Величеством сейчас ослабила бы общественный эффект от вчерашнего. Я желаю Вам мужества против натиска левых сил Испании и Европы, чтоб он не нарушил плавного хода Ваших реформ. Храни Бог Испанию!..“» Фразой «Я хотел бы выразить мои самые добрые пожелания принцу Филиппу и принцу Чарльзу» завершается письмо Солженицына Елизавете II, королеве Великобритании, написанное 3 января 1991 года и обвиняющее правительство Великобритании и его военное командование в том, что в 1945–1946 гг. они «по тайному соглашению с администрацией Сталина передали на расправу ему десятки тысяч и даже сотни тысяч беженцев из СССР, бессильно сопротивлявшихся той предательской выдаче».

40 Из статьи «Сахаров и критика „Письма вождям“» (18 ноября 1974).

41 «Тут взялась мне помогать энергичная фрау Голуб (…) раз принесла готовую куриную лапшу, другой раз суп с отварной говядиной (такую точно ел в последний раз году в 1928, в конце НЭПа, никогда с тех пор и глазами не видел)» (А. Солженицын. Угодило зернышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания. Часть первая (1974–1978)).

42 В речи, произнесенной 8 июня 1978 года на ассамблее выпускников Гарвардского университета, Солженицын подверг критике «западный» образ жизни, заметив, в частности: «…Если меня спросят… хочу ли я предложить своей стране в качестве образца сегодняшний Запад, как он есть, я должен буду откровенно ответить: нет, ваше общество я не мог бы рекомендовать как идеал для преобразования нашего. Для того богатого душевного развития, которое уже выстрадано нашею страною в этом веке, — западная система в ее нынешнем, духовно-истощенном виде не представляется заманчивой».

43 «…Я все время сравнивал людей здесь, на Западе, и людей там, у нас, — и испытывал к западному миру печальное недоумение. Так что ж это? Люди на Западе хуже, что ли, чем у нас? Да нет. Но когда с человеческой природы спрошен всего лишь юридический уровень — спущена планка от уровня благородства и чести, даже понятия те почти развеялись ныне, — тогда сколько открывается лазеек для хитрости и недобросовести. Что вынуждает из нас закон — того слишком мало для человечности, — закон по- выше должен быть и в нашем сердце. К здешнему воздуху холодного юридизма — я решительно не мог привыкнуть» (А. Солженицын. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания. Часть первая).

463

44 «…Теперь, когда хорошо у меня шла работа и все увереннее я выходил на свою твердую дорогу — мучило меня, что я не ис- пользовал своего особого положения, своего еще крепкого на Западе авторитета, чтоб этот Запад очнуть и подвигнуть к само- спасению. И (не по памяти, а записано у меня как удивительное): 20 марта 1975, в четверг первой недели Поста, стоял я на одино- кой трогательной службе в нашей церковке и просил: „Господи! просвети меня, как помочь Западу укрепиться, он так явно и быстро рушится. Дай мне средства для этого!“» (А. Солженицын. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания. Часть первая).

45 С апреля 1976-го до мая 1994 года Солженицын живет в Кавендише (штат Вермонт), где купил «участок в 50 акров с домом и мебелью» (Л. Сараскина. Александр Солженицын).

465

46 Началом «непрерывной работы над „Красным Колесом“» Л. Сараскина считает 9 марта 1969 года, «33 года спустя от момента замысла», хотя «еще в 1967-м определился принцип Узлов — сплошного густого изложения событий в сжатые сроки времени и перерывы между ними. Еще раньше, в 1965-м, утвердилось и название». Из задуманных писателем двадцати узлов были написаны лишь четыре: «Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого», «Апрель Семнадцатого». «В начале 1985-го он принял непростое, но окончательное решение — после „Апреля“ остановить „Колесо“: десять томов „Р-17“ — это предел (если не запредельно) для читателя. „Всю жизнь я видел перед собой бесконечную, громадную задачу. А решив писать „Апрель“ как последний Узел, — как будто увидел впереди стену, достижимый край. Человек не создан для бескрайности. Мне легче и радостней видеть завершение“. (…) Из двадцати задуманных Узлов за 20 лет было написано четыре — и сделана огромная работа впрок, которая, конечно же, не была лишней: она не только пригодилась для конспективных глав, но и стала воздухом „Р-17“ — без них многотомная эпопея съежилась бы и ссохлась. А. И. признавался дневнику: „Не только недостаток жизненного времени и кризис жанра заставили меня остановиться на „Апреле“. Но и в самом себе я не нахожу прежнего неиссякаемого источника сцен и глав, уже не поддаются они с прежней легкостью, и даже закончить „Апрель“ мне будет трудно“» (Л. Сараскина. Александр Солженицын).

47 Уже в мае 1988 г. сотрудники журнала «Новый мир» связались с Солженицыным, чтобы узнать, как бы он отнесся к печатанию в журнале «Ракового корпуса». «В середине августа 1990-го грянул указ Горбачева, неясный, безымянный — о возвращении гражданства 23-м лицам, „включая Солженицына и Бродского“… В тех же днях появилось открытое письмо Председателя Совета Министров РСФСР И. Силаева: российский премьер приглашал Солженицына приехать в качестве личного гостя, со свободной программой путешествия по стране. (…) Ответ А. И. был передан через ТАСС сразу нескольким центральным газетам, и появился в „Комсомольской правде“» (Л. Сараскина. Александр Солженицын). «Для меня немыслимо, — писал Солженицын, — быть гостем или туристом на родной земле. Когда я вернусь на Родину, то чтобы жить и умереть там. Я не могу обгонять свои книги. Десятилетиями оклеветанный, я должен прежде стать понятен моим соотечественникам, и не в одной столице, но в провинции и в любом глухом углу». Поздней осенью 1990 года Генеральная прокуратура СССР вынесла решение о полной реабилитации Солженицына и отмене всех предъявленных ему в 1974 году обвинений, которые привели к его выдворению из страны. Представление на этот счет поступило в прокуратуру от имени Президента Российской Федерации Бориса Ельцина. 25 мая 1994 года Солженицын с женой и сыном Степаном вылетают из США в Россию.

48 Полное и отредактированное самим Солженицыным трехтомное издание «Архипелага» появилось в книжных магазинах в марте 1990 г. В разных издательствах началась подготовка к публикации сразу всех произведений писателя, которые были ранее изданы за границей. В этих условиях Сергей Залыгин объявил 1990-й «Годом Солженицына». «В историю нашей литературы, — писал он, — 1990-й год войдет еще и как год Солженицына. Множество журналов будут публиковать его произведения, множество издательств напечатают его книги. Такой сосредоточенности на одном авторе, может быть, никакая литература не знала и не узнает никогда». Отдельными изданиями вышли роман «В круге первом», повесть «Раковый корпус», сборники рассказов, пьес и киносценариев Солженицына. В разных журналах публиковалось и «Красное Колесо». И все же, по мнению критиков и мемуаристов, «Года Солженицына» не получилось. Обсуждение его книг проходило вяло как в литературных, так и в общественных кругах. «Прочли всего Солженицына, и ничего не перевернулось», — констатировал писатель Георгий Владимов. По мнению историка Роя Медведева, в условиях гласности издание книг Солженицына «утратило магию мужества и новизны»: «В 90-е годы советское и российское общество не могло воспринимать книги Солженицына так, как они могли бы быть восприняты в 60-е. Аля нового поколения читателей эти книги были уже историей». К тому же в эту эпоху уже были опубликованы многие другие произведения «лагерной» прозы, которые как минимум не уступали романам и повестям Солженицына по своим художественным достоинствам (книги Вар-лама Шаламова, Евгении Гинзбург, Анатолия Жигулина, Георгия Жженова, Льва Разгона и др.).

49 Программный манифест Солженицына с претенциозным заголовком «Как нам обустроить Россию?» и скромным подзаголовком «Посильные соображения» был опубликован в качестве приложения к газетам «Комсомольская правда» и «Литературная газета» 18 и 20 сентября 1990 г. Брошюру Солженицына продавали во всех газетных киосках по цене три копейки за экземпляр, и в силу этого большинство российских граждан свое главное впечатление о писателе получили именно по данной статье. Как полагает Рой Медведев, «впечатление это было не очень благоприятным», так как «вызывал возражение сам тон его критики — грубой, предельно резкой, безапелляционной, размашистой и полной преувеличений». Предложения об устройстве Российского государства, его местных и высших органов власти, системы голосования, организации Государственной думы, о формах собственности и землеустройстве сформулированы, с одной стороны, с занудной мелочностью, а с другой — чрезвычайно декларативны: «Рыдает все в нашем сегодняшнем хозяйстве, и надо искать ему путь, без этого жить нельзя. И надо же скорей открыть людям трудовой смысл, ведь уже полвека нет никому никакого расчета работать! И хоть не отпущено нам времени размышлять о лучших путях развития и составлять размеренную программу и обречены мы колотиться, метаться, затыкать пробоины, обтесняют нас первосущные нужды, вопиющие каждая о своем, — не должны мы терять хладнокровия и предусмотрительной мудрости в выборе первых мер». На рассмотрении Верховного Совета СССР находилось осенью 1990 года много разных проектов экономической и конституционной реформ, включая и программу «500 дней» Григория Явлинского. Но проект Солженицына никто не собирался принимать к обсуждению. Выступая на одном из пленарных заседаний, Михаил Горбачев заявил, что предложения «великого писателя неприемлемы», что «он весь в прошлом».

50 Солженицын А. Желябугские выселки: Двучастный рассказ (1998).

51 «Видя невылазность человеческой истории, что в дальнем-дальнем давне, что в наисегодняшнем сегодня, — понуро склоняешь голову: да, знать — таков закон всемирный» (А. Солженицын. Лихое зелье (Из цикла «Крохотки». 1996–1999).

52 «И хотя сердце рвется к чему-то большему, к чему-то решающему, но историю меняют все-таки постепеновцы, у кого ткань собы- тий не разрывается» (А. Солженицын. Бодался телёнок с дубом).

53 А. И. Солженицын скончался 3 августа 2008 года на девяностом году жизни, в своем доме в Троице-Лыкове. 6 августа 2008 года писатель был похоронен в некрополе Донского монастыря за алтарем храма Иоанна Лествичника, рядом с могилой историка Василия Ключевского.